



Konrad Donhuijsen

Inventio und Nuditas bei Leonhard Kern (1588–1662)

Ein Bildhauerwerk
im Dreißigjährigen Krieg

Inventio und Nuditas bei Leonhard Kern (1588–1662)

Ein Bildhauerwerk im Dreißigjährigen Krieg

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig zur Er-
langung des Grades eines Doktors der Philosophie

— Dr. phil. —

genehmigte Dissertation von
Dr. med. Konrad Donhuijsen geboren am 25.8.1945 in
Meschede

Erstreferentin: Frau Prof. Dr. Victoria von Flemming

Korreferent: Herr Prof. Dr. Michael Mönninger

Tag der mündlichen Prüfung: 24.1.2024

Dank

an Frau Prof. Dr. V. von Flemming, die mein Interesse an der Skulptur gefördert und begleitet hat und durch ihre Stellungnahmen zu einer Vertiefung und Verdichtung wesentlich beitrug,

an Herrn Prof. Dr. M. Mönninger, der im Studium der Kunstwissenschaft den historischen und dreidimensionalen Raum von Bildwerken und Architektur in Praxis und Theorie erfahrbar machte und die Mühe der Zweitbegutachtung auf sich nahm,

an Herrn Prof. Dr. L. D. Leder (†), der mich das sorgfältige Sehen bei der histomorphologischen Diagnostik lehrte,

an die Mitarbeiter der Bibliothek der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, der Kunstbibliotheken in Berlin, Heidelberg und München, die trotz der Corona-Pandemie stets einen Zugang zur Literatur möglich machten,

an die Mitarbeiter des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, insbesondere Dr. Th. Richter, Frau Dr. R. Marth, Frau U. Gassler und Prof. Dr. Th. Döring,

an die Kuratoren der Skulpturenabteilung des Bode Museums Berlin Dr. V. Krahn und Dr. H-U. Kessler, an Dr. K. Schlegel, KHM Wien, Frau C. S. Weber, Slg. Würth, Künzelsau und Dr. A. Panter, HFM, Schwäbisch Hall.

an Frau Prof. Dr. Chr. Lichtenstern, Prof. W. Förster und Dr. G. Spieß für anregende Bildhauer-Gespräche,

an Frau Dr. M. Tokumitsu für die Überlassung ihrer Dissertationsschrift,

an meine Familie, bes. Johannes für digitale Problemlösungen, für Maries Übersetzungshilfen und Chr. Giesen und meiner Frau Dr. R. Donhuijsen-Ant für Anregungen und die Mühen des Korrekturlesens.

Inhalt

1	Annäherung an Leonhard Kern.....	6
1.1	Stand der Forschung	16
1.2	Fragestellung (Questiones de Nuditate).....	19
2	Arbeitsorte, Aufträge, Kunstmarkt.....	21
2.1	Arbeitsorte	21
2.2	Auftraggeber und Sammler von Kleinskulpturen	45
2.2.1	Fürsten von Hohenlohe	45
2.2.2	Kaiserhaus Wien	48
2.2.3	Kurfürsten Berlin-Brandenburg	56
2.2.4	Weitere fürstliche Sammlungen	60
2.2.5	Privatsammlungen	62
2.3	Kunstmarkt, Werkstatt, Kleinbronzen	64
2.3.1	Kunstmarkt.....	64
2.3.2	Sujetwahl: Bekanntes, Gefälliges und Neues	68
2.3.3	Zur Werkstatt Leonhard Kerns	80
2.3.4	Kleinbronzen	86
3	Signatur, Monogramm, Zuschreibungs- und Datierungsprobleme ..	90
3.1	Zur Bedeutung der Signatur	90
3.2	Monogrammierte Werke Leonhard Kerns	95
3.3	Zuschreibungen	116
3.4	Datierungsprobleme.....	124
4	Akt als Inventio	126
4.1	Zum kunsttheoretischen Diskurs der Inventio.....	127
4.2	Akt und Öffentlichkeit – frühneuzeitliche Verhältnisse	131
4.3	Die Theologie und das Leben	145
4.4	Inszenierung von Nacktheit bei Leonhard Kern	149
4.4.1	Antike Vorlagen und ihre Neuinterpretation	150
4.4.2	Christliche Sujets und ihre Erotik	180
4.4.3	Genresujets	219

4.4.4	Arbeiten zum Krieg	234
5	Inspirationen zu Ikonographie und Formensprache	249
5.1	Spätgotik und deutsche Renaissance	249
5.2	Italienische Skulptur und Malerei (Michelangelo u. a.)	251
5.3	Deutsche und niederländische Maler (Dürer, Rubens, Rembrandt)	254
5.4	Zeitgenössische Bildhauer	256
6	Stilpluralität	261
7	Ambivalenz und Ambiguität	264
8	Inventio und Nuditas im Diskurs von Allegorie und Individuum	272
9	Fazit	303
10	Literatur	306
11	Internetquellen für Texte und Abbildungen	344
12	Abbildungsverzeichnis und Bildquellen	355
13	Anhang	367

1 Annäherung an Leonhard Kern

(Bildhauerjüngling, Kain und Abel)¹

Im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (fortan HAUM) steht – z. Zt. im Depot – eine mit Plinthe 15,7 cm hohe Bronzeplastik, die dem süddeutschen Bildhauer Leonhard Kern (1588–1662) zugeschrieben wird. Erstmals erwähnt wird die Skulptur in den Inventarlisten des HAUM H. 18 und H. 29 als Nr. 87 der antiken Plastiken „Ein Bildhauer, welcher an einem unter sich stehenden Kopfe eines Mannes arbeitet. Sechseinhalb Zoll hoch“.² Sie wurde demnach als Guss einer antiken Statuette aufgefasst. Eine fotografische Abbildung dieser kleinen Skulptur findet sich auf dem Schutzumschlag der bisher einzigen Monografie zu diesem Künstler von Elisabeth Grünenwald aus dem Jahr 1969. Dies erlaubt den Rückschluss, dass Grünenwald dieses Werk als charakteristisch für Leonhard Kern ansieht. Sie bezeichnet es als „Bildhauerjüngling“ und hält es für einen Abguss eines eigenhändigen Modells.³ Weihrauch bemerkte als erster Kunsthistoriker eine Beziehung dieser Statuette zu Leonhard Kern, schränkte diese Möglichkeit aber ebenso ein, wie zunächst Theuerkauff, der später aber doch eine Zuschreibung an Kern akzeptiert.⁴ Auch weitere Autoren halten eine Zuschreibung an Leonhard Kern für gerechtfertigt, so dass heute kein ernsthafter Zweifel an einem Werk Kerns bzw. seiner Vorlage für die Kleinbronze besteht.⁵

¹ Leonhard Kerns Werke, die in den einzelnen Kapiteln besprochen werden, sind jeweils unter den Kapitelüberschriften in Klammern aufgeführt.

² Berger, Ursel, Krahn, Volker: Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1994, S. 267–270. Zitat aus der Altregistratur H. 29 des HAUM von 1787.

³ Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern, Bildhauerjüngling, um 1635/40, Bronze, H. 15,7 cm, Tafel 17, Wvz. 21, Braunschweig, HAUM Inv.-Nr. Bro 130. In: Leonhard Kern. Ein Bildhauer des Barock. Schwäbisch Hall 1969, S. 39.

Frau Dr. Elisabeth Grünenwald (20.6.1921–17.11.2018) war promovierte Kunsthistorikerin und Oberarchivrätin am Oettingen–Spielbergischen Archiv in Oettingen bis zu ihrem Ruhestand am 31.8.1987. <https://archivalia.hypotheses.org/130214> (31.05.2021).

⁴ Weihrauch, Hans Robert: Europäische Bronzestatuetten 15.–18. Jahrhundert. Braunschweig 1967, S. 340. „Als eine Arbeit von ausgefallener Thematik, die vielleicht nicht eigenhändig ist, aber doch Leonhard Kern nahesteht ...“ H. R. Weihrauch war von 1968–1974 Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums. Während des Krieges war er beteiligt am Kunstraub in „deutschen“ Ostgebieten.

— Theuerkauff, 1973, S. 165: „... and others seem to me unlikely to be autograph pieces [...] by Leonhard Kern.“

— Theuerkauff, 1990, S. 38–39. Nun akzeptiert der Autor, dass der Bildhauerjüngling Leonhard Kern zugeschrieben wird.

⁵ Berger, Ursel: Allegorie der Bildhauerei nach Leonhard Kern. In: Krahn, Volker: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Ausstellungskatalog Berlin Zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode, Berlin 1995, S. 538.



Abb. 1 L. Kern, Bildhauerjüngling, Bronze, H. 15,7 cm, Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. Bro 130.

Die Bronzeplastik zeigt einen nackten, stehenden Mann jüngeren Alters mit kräftigem, untersetztem Körperbau.⁶ Brust- und Bauchpartien sind nicht idealisiert. Der Körper ist leicht nach rechts gewendet und steht im Kontrapost mit Ponderation auf dem rechten Bein und erhobenem linken Arm. Die Füße haben jeweils großflächigen Kontakt zu einer halbkreisförmigen Plinthe, die übergeht in einen wadenhohen vierkantigen Sockel. Dieser trägt eine männliche Porträtbüste, deren Kopf etwas größer ist als der Kopf des nackten Mannes. Auf dem Porträtkopf liegt die rechte Hand des stehenden Mannes. Sie umfasst einen Meißel, der beinahe horizontal gehalten wird und mit seiner Spitze den Hinterkopf berührt. Dessen Haupthaar ist wenig ausgearbeitet und wohl noch nicht ganz fertiggestellt. Backen- und Oberlippenbart sind vorhanden, aber ebenfalls unfertig, ohne Struktur. Die kopfhoch erhobene linke Hand hält einen kräftigen Klüpfel. Dieser hat wohl nicht nur aus statischen Gründen mit der seitlichen Scheitelpartie des Mannes Kontakt, sondern soll durch die Beziehung von Kopf und Hand vermutlich auf die Inspiration des Künstlers hinweisen. Der Bildhauerkopf ist schmaler und feiner gearbeitet als der noch unvollständig modellierte Porträtkopf, insbesondere dessen Haupt- und Barthaar; Unterschiede zeigen auch Nasen und Kinn. Dargestellt ist zweifellos ein Bildhauer bei der Arbeit bzw. bei der Simulation seiner Arbeitssituation.

Diese Darstellung ist in mehrfacher Hinsicht auffällig. Zunächst ist das Bild eines unbekleideten Bildhauers im 17. Jahrhundert sehr ungewöhnlich, da die Zugehörigkeit des Bildhauers zu den akademischen Künsten anhand der Kleidung betont wurde, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Paragone-Streites. Erst in der frühen Neuzeit werden die Wurzeln der Bildhauerei auf die klassische Antike

— Rößler, Walter: Leonhard Kern 1588–1662. In: Stadt Forchtenberg (Hg.): Die Künstlerfamilie Kern 1529–1691. Sigmaringen 1998, S. 115–176.

⁶ Die Kleinbronze im Depot des HAUM wurde mir dankenswerterweise von der Kustodin der Skulpturen-Abteilung, Frau Dr. Marth, persönlich zugänglich gemacht.

zurückgeführt, während sich die Bildhauer des späten Mittelalters selbstbewusst in Arbeitskleidung darstellen.⁷ Die Funktionen von Bildhauer und Architekt sind bei der „Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter“ noch nicht getrennt. Erkennbar ist dies etwa an einer Christus nahen, zentral positionierten Inschrift „Gislebertus hoc fecit“ von 1130 in Autun⁸ oder im Selbstporträt des Dombaumeisters und Bildhauers Peter Parler im Veitsdom (Prag) von 1360.⁹ Die Paradiestür des Baptisteriums von 1450 in Florenz zeigt dann die selbstbewussten Porträts des Bildhauers Ghiberti und seines Sohnes. Erst allmählich entwickeln sich über individuelle Selbstdarstellungen hinaus Bildhauerporträts, die eine Nobilitierung durch Kleidung, Haltung und Umfeld aufweisen.¹⁰ Während sich Adam Kraft 1493/96 selbst noch in einer porträthaften Sandsteinfigur als arbeitenden Bildhauer abbildet,¹¹ zeigt ein Selbstbildnis von Peter Vischer d. Ä. am Sebaldusgrab von 1507 in Nürnberg ein vollplastisches Standbild in Arbeitskleidung.¹² Der süddeutsche Bildhauer Hans Kern d. J. (nicht verwandt mit Leonhard Kern) wird in einer Radierung von 1579 mit spanischem Kragen, aufwändigem Wams sowie erhobenem Schlägel in der rechten und einem Meißel in der linken Hand wiedergegeben.¹³ Durch eine (erste) Umfrage bei den Künstlern durch Benedetto Varchi 1547 erfuhr der Rangstreit der Künste eine breite Aufmerksamkeit.¹⁴ Die Akademisierung der Künstler nahm durch die kunsttheoretischen Diskurse in der frühen Neuzeit durch Alberti, Vasari, Zuccari und andere weiter zu. Mit der Gründung von Kunstakademien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbesserte sich auch die soziale Position der Künstler.¹⁵

Die Nacktheit einer Skulptur zu Beginn des 17. Jahrhunderts gilt vor allem als ein Antikenzitat. Sie verweist auf das klassische Altertum, das in der Skulptur des nackten Menschen die Möglichkeit gesehen haben soll, innere und äußere Werte wie

⁷ Schleif, Corine: *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. München 1990, S. 67–72.

⁸ Bredekamp, Horst: *Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter*. In: Hegener, Nicole (Hg.): *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*. Petersberg 2013, S. 92.

⁹ Gerstenberg, Kurt: *Die Deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*. Berlin 1966, S. 41–52.

¹⁰ Kanzenbach, Annette: *Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. München, Berlin 2007, S. 31. In katalogartiger Auflistung werden hier zahlreiche gesammelte Beispiele zu Bildhauerporträts abgebildet. Leonhard Kern wird in dieser Aufstellung nicht erwähnt.

¹¹ Feulner, Adolf, Müller, Theodor: *Geschichte der Deutschen Plastik*. München 1953, S. 305. Abb. Selbstbildnis Adam Kraft als Atlant, 1493/96, Sandstein, Sakramentshaus, Sankt Lorenz, Nürnberg.

¹² Weihrauch 1967, Abb. 322.

¹³ Kanzenbach, 2007, S. 294 und S. 427 Abb. zu Hans Kern.

¹⁴ Varchi, Benedetto: *Paragone – Rangstreit der Künste*. Bättschmann, Otto, Weddigen, Tristan (Hg.). Darmstadt 2013, S. 7–19.

— Hessler, Christiane J.: *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*. Berlin 2014, S. 633. Das umfangreiche Werk der Autorin schließt mit dem Ergebnis der Erkenntnis einer Unvergleichbarkeit der Kunstgattungen.

¹⁵ Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1978, 4. Aufl. Reprint 2009, S. 48–57.

Ebenmaß, Beherrschtheit und Schönheit gleichermaßen darzustellen und idealisierend zu erhöhen.¹⁶ Diese Auffassung wurde durch den Antikenbezug der Renaissance verstärkt, war im profanen und selbst im kirchlichen Umfeld verbreitet, stieß aber schon im 15. Jh. auf erheblichen Widerstand, etwa durch Girolamo Savonarola.¹⁷ Die Abbildung eines nackten Bildhauers im 16. Jahrhundert blieb dem Pygmalion-Mythos vorbehalten.¹⁸ So zeigt ein Kupferstich von 1582 Pygmalion sowohl bei der Arbeit an der weiblichen Skulptur (Galathea) als auch bei seiner späteren erotischen Annäherung nackt, wenngleich beim vorangehenden Gebet an die Götter in antikem Gewand.¹⁹ Etwa aus der gleichen Zeit, von 1593, stammt eine Radierung von Hendrick Goltzius zu Pygmalion und Galathea mit einem sitzenden, fast nackten Bildhauer vor dem ebenfalls nackten Standbild Galatheas.²⁰ Bronzino beschränkte sich in seiner Pygmalion-Darstellung von 1530 auf eine Entblößung von Armen und Beinen.²¹ Skulpturale Darstellungen zu „Pygmalion“, dem Bildhauerthema par excellence, finden sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts.²² Eine vollplastische, nackte, männliche Bildhauerdarstellung wie bei dem „Bildhauerjüngling“ Leonhard Kerns dürfte für das frühe 17. Jahrhundert einzigartig sein.²³

Die Kleinbronze der unbekleideten männlichen Figur wird als Allegorie der Bildhauerei bezeichnet,²⁴ wenngleich Allegorien der Kunst üblicherweise Frauengestalten aufweisen.²⁵ So wird auch die Bildhauerei als weibliche Allegorie dargestellt und

¹⁶ Hausenstein, Wilhelm: Der nackte Mensch in der Kunst. München 1924. Kurzgefasstes Übersichtswerk, der Zeit verhaftet, mit einigen außereuropäischen Beispielen.

¹⁷ Roeck, Bernd: Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance. München 2017.

— Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1992, S. 144–146.

¹⁸ Dörrie, Heinrich: Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart. Opladen 1974. Übersichtsarbeit zur Bedeutung des Pygmalion-Mythos in Bildender Kunst, Musik, Theater und Literatur.

¹⁹ Philipp, Michael, Tátrai, Vilmos, Westheider, Ortrud (Hg.): Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Ausstellungskatalog Hamburg 2008, S. 207 mit Abb. Allegorie der Skulptur (Pygmalion), Pieter Perret nach Jan Speckart, Kupferstich, 405 × 279 mm, 1582.

²⁰ Müller, Jürgen, Roettig, Petra, Stolzenburg, Andres (Hg.): In: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Ausstellungskatalog Hamburg 2002, S. 135 mit Abb. Hendrick Goltzius, Pygmalion und Galathea.

²¹ Eclercy, Bastian (Hg.): Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. Ausstellungskatalog Frankfurt 2016, München, London, New York 2016. Bronzino, Angnolo und Jacopo Pontormo: Pygmalion und Galatea, um 1530, Öl auf Holz, 81,2 × 60 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890, S. 189.

²² Blühm, Andreas: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 90, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris, 1988, S. 71–74.

²³ Berger/ Krahn, 1994, S. 270.

²⁴ Berger, 1995, S. 538.

²⁵ Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln, Weimar, Wien 1996, S. 15.

zwar wohl erstmals von Raffaels Schülern Giulio Romano und Giovan Francesco Penni 1523–1524 in der *Candor Illaesus-Imprese* Clemens VII. in der Sala di Constantino im Vatikanpalast.²⁶ Die Fresken Vasaris zu den Personifikationen der drei bildenden Künste in der Sala Grande der Casa Vasari in Florenz zeigen eine leicht geschürzte Frau mit entblößtem Oberkörper und hoherhobenem Schlägel, mit dem sie eine sitzende nackte männliche Skulptur zu ihren Füßen dynamisch bearbeitet.²⁷ Eine trauernde bekleidete Frau als Personifikation der Skulptur findet sich am Grab Michelangelos in Santa Croce, Florenz. Ein Kupferstich von Pierre Biard d. J. (1592–1661) zu Apollo und der Geist der Skulptur zeigt eine leicht bekleidete Bildhauerin bei der Arbeit an einer weiblichen Statuette.²⁸ Bei dem Braunschweiger Jüngling dagegen passen die körperliche Anstrengung und die geistige Konzentration, die Kern durch die besondere Haltung und die angestrenzte Mimik als eine realitätsnahe individuell erscheinende Bronzeplastik umsetzt, nicht zwanglos zu einer allegorischen Darstellung. Vielmehr könnte Kern durch die Nacktheit der Bildhauerstatuette auf die Bildhauer der griechischen Antike (Leomachos, Phidias, Polyklet, Praxiteles) hingewiesen haben, die durch die Funde römischer Nachbildungen (Laokoon-Gruppe, Torso vom Belvedere) im 16. Jahrhundert neue Bedeutung erlangt hatten. Gegen eine ausschließlich allegorische Personifikation spricht ferner die hohe Ähnlichkeit der nicht identischen Köpfe des Werkes, die auf ihre Beziehung zueinander hindeutet. Vielmehr präsentiert Kern die künstlerische Tätigkeit eines selbstbewussten Bildhauers als individuelle, vollen körperlichen und geistigen Einsatz fordernde Handlung. Damit ergibt sich ein Bezug zu Vorbildern wie etwa Donatello oder Conrad Meit, deren eigenständige realitätsbezogene Bildwerke Kern zweifellos bekannt waren.²⁹

Unklar ist, ob es sich bei dem „Bildhauerjüngling“ um ein Selbstbildnis von Leonhard Kern handelt. Wegen der Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Bildhauerjünglings und seinem Werkstück nahm Grünenwald in dem handelnden Bildhauer ein Selbstporträt an.³⁰ Da die Köpfe aber Abweichungen aufweisen, insbesondere der eine bartlos, der andere bärtig ist, wurde diese Möglichkeit verworfen³¹ und die Statuette als „ideale Personifikation der Bildhauerkunst“ verstanden.³²

²⁶ Winkler, Elisa: Die Personifikationen der drei bildenden Künste. Funktionalisierungen eines frühneuzeitlichen Bildpersonals. Diss. Göttingen, 2016, Berlin, Boston 2018, S. 506. S. 533.

²⁷ Winkler 2018, S. 378–381, Tafel 49. S. 533.

²⁸ Biard, Pierre the younger: Apollo and the spirit of sculpture. Engraving 160 × 10,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. www.wga.hu/support/viewer/z.htm (20.12.2021).

²⁹ Gramaccini, Norberto: Bildhauerei in der Frührenaissance. Kunsthistorische Arbeitsblätter, Bd. 3, 2006, S. 15–32.

³⁰ Grünenwald, Elisabeth: Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises: Probleme der Zuschreibung und Datierung. In: Siebenmorgen 1988, S. 164.

³¹ Berger 1994, Anm. 9, S. 270.

³² Krahn 1995, S. 538.



Abb. 2 L. Kern, Bildhauerjüngling, Porträtkopf als Detail.

Nicht diskutiert wurde bisher die Möglichkeit, dass es sich bei dem passiven, barttragenden unfertigen Werkstück um ein Selbstporträt des Künstlers handeln könnte, während der tätige bartlose Bildhauerjüngling für einen männlichen Vertreter seiner Kunst steht und in seiner antiken Nacktheit symbolhafte Züge trägt edrūw seiD³³. die Interpretation entkräften, es handele sich bei der aktiven Figur um eine „gesteigerte Selbstgeltung des süddeutschen Bildhauers“.³⁴ Überdies findet man eine gleichartige Rollenverteilung in der Malerei häufiger. So malt Pittura als Allegorie das Selbstbildnis der Künstler bei Gerrit van Honthorst im Jahr 1648, bei Giovanni Domenico Cerrini um 1660 und bei Paolo de Matteis um 1700/1705.³⁵ Eine gleichartige Ikonographie zeigt uns Bellori in seinen Viten zu Duquesnoy und Algardi. Zu Beginn ihrer Biographien finden sich Titelvignetten auf denen jeweils geflügelte Putti als Genius die Büsten der Protagonisten skulpturieren, d. h. der porträtierte Bildhauer hat hier den passiven Part.³⁶

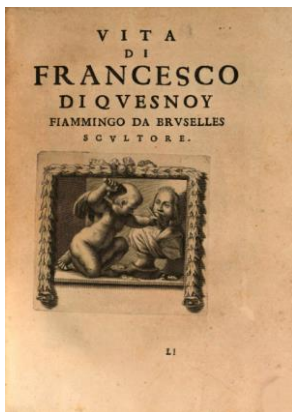


Abb.3 Büste des Bildhauers Duquesnoy geschaffen durch einen geflügelten Genius (Kupferstich, Bellori, Viten, 1672).

³³ Wenk 1996, S. 37–44. Die Autorin geht auf die neuzeitlichen Interpretationen der antiken Aktskulptur als Allegorie bzw. als symbolhafte Natur ein. Eine Porträthaftigkeit allegorischer Skulpturen sieht sie erst im 18. Jh. gegeben. Insofern könnte der „Bildhauerjüngling“ Kerns ein diesbezüglicher „Vorläufer“ sein.

³⁴ Hedergott, Bodo: Ein Bildhauer. Kat.-Nr. 131, In: Kressmann, Rüdiger (Hg.) Deutsche Kunst des Barock. Ausstellungskatalog, Herzog Anton Ulrich-Museum-Braunschweig, Braunschweig 1975, S. 74.

³⁵ Winkler 2018, S. 531–532.

³⁶ Bellori, Giovan Pietro: Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi. In: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Rom 1672; übersetzt von Martin, Frank, Hg.: De-ckers, Regina, Martin, Frank. Göttingen 2019. Titelvignette Duquesnoy S. 7; Titelvignette Algardi S. 103.

Hinzu kommt schließlich, dass Künstlerporträts als Büste oder Halbfigur üblich waren, während ganzfigurige Bildnisse lange dem höheren Adel vorbehalten waren.³⁷ Da kein Selbstbildnis von Leonhard Kern erhalten ist, bleibt nur ein Indizienbeweis, der m. E. aber schlüssig ist. Zudem gibt es die Beschreibung einer Skulptur, die vermutlich einem Selbstbildnis von Leonhard Kern gilt, das ehemals im Bestand des Königlichen Museums zu Berlin war. Diese Skulptur ist seit etwa 1945 verschollen und eine Abbildung dazu fehlt. Franz Kugler beschreibt sie folgendermaßen: „Noch ein anderes Werk endlich gibt sich als eine unzweifelhafte Arbeit des Leonhard Kern zu erkennen. Es ist ein in Speckstein geschnittes (4,5 Zoll hohes, 3,3/8 Z. breites) Relief: das nackte Brustbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie im ernstesten Gespräch hebt. Unterwärts findet sich dasselbe Monogramm, wie bei der Gruppe von Adam und Eva, und daneben die Altersbestimmung: „AE. 55“; die Art und Weise, wie letztere und das Monogramm nebeneinanderstehen, deutet darauf hin, dass sie sich aufeinander beziehen, dass das Werk somit als des Künstlers eigenes Porträt betrachtet werden muss.“³⁸ Monogramm und Altersangabe werden von Kugler im Anhang als Lithographie abgebildet (Abb. 55). In der Beschreibung durch Kugler fällt die Selbstpräsentation als nackter Bildhauer auf, selbst wenn nur ein Brustbild vorliegt. Eine Barttracht ist in dieser Zeit zweifellos nichts Ungewöhnliches. Bemerkenswert ist immerhin, dass mehrere Kern zugeschriebene oder signierte Skulpturen einen gleichartigen, gepflegten kurzen Schnauz- und Kinnbart aufweisen.³⁹ Grünenwald sieht im schnauzbärtigen Kain der monogrammierten Londoner Gruppe (Abb. 4) und im wassergießenden bärtigen Mann des ebenfalls monogrammierten Frankfurter Badereliefs (Abb. 42) porträthafte Züge, möglicherweise des Bildhauers selbst.⁴⁰ Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang ein Halbporträt von Leonhards jüngstem Sohn Heinrich (1639–1716), der Probst in Schwäbisch Hall war (Abb. 15). Das Gemälde von 1698 zeigt einen leicht untersetzten, gereiften Mann wachen Blickes mit zartem Backenbart, schmalen Schnäuzer und betontem Knebelbart.⁴¹ Dieses gesicherte Aussehen des Sohnes würde zu den vermuteten Bildnissen Leonhards passen. Die Selbstbildnisse seines Vaters Michael II und seines Bruders Michael III

³⁷ Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 90.

³⁸ 4 Kugler, Franz: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin. Berlin 1838, S. 255 und Monogramm-Tafel Nr. 18, S. unpagin.

³⁹ Grünenwald 1969: die abgebildeten Werke Kerns zeigen jüngere Männer als Kurzbart- bzw. Oberlippenbartträger auf: Tafel 13: Aeneas, Tafel 27: Adam (Kurfürst), Tafel 51 Kain, Tafel 54 Badeszene: Krug ausgießender Mann.

⁴⁰ Grünenwald, Elisabeth: Ein Beitrag zum Werk Leonhard Kerns. Württembergisch-Franken Bd. 40, 1966, S. 128. Die Autorin beschreibt das für Abraham der Gruppe Abraham und Isaak, deren Bezeichnung heute Kain und Abel lautet. Abb. in Grünenwald 1969, Tafel 51 und 54.

⁴¹ Wunder, Gerd: Die Bürger von Hall. Sozialgeschichte einer Reichsstadt 1216–1802. Sigmaringen 1980, Abb. 28, S. 220.

zeigen allerdings lange üppige Vollbärte.⁴² Die Erwähnung eines betont erhobenen rechten Zeigefingers in der Selbstdarstellung Kerns in der Beschreibung durch Kugler entzieht m. E. Grünenwalds Überlegungen den Boden, dass Kern wie der „Bildhauerjüngling“ Linkshänder gewesen sei.

Die Kleinbronze des Bildhauerjünglings steht auf einer bronzenen mitgegossenen Plinthe, die wiederum auf einem dreistufigen Kegelstumpf aus Holz verschraubt ist. Die halbkreisförmige etwa 1 cm breite Plinthe erinnert stark an die Basis einer Elfenbeinskulptur, welche aus der Wand des hohlen mittleren Anteils eines Elefantenstoßzahnes geschnitzt wurde. Diese das wertvolle Material sparende Plinthenform findet sich bei Elfenbeinarbeiten Kerns mehrfach, wie etwa bei den im Kreis stehenden drei Grazien (Kunstammer Würth), den drei klagenden Frauen (Schwäbisch Hall), der Caritas (München) und dem Opfer Abrahams (London), bei anderen Bildhauern aber kaum. Somit kann diese Plinthenform bei Elfenbeinwerken als eine Kern'sche Besonderheit gelten. Der kontinuierliche Übergang der bogenförmigen Plinthe in den Sockel des modellierten Kopfes der Kleinbronze, der nicht exakt vertikal steht, sondern leicht zum Bildhauer geneigt ist, geht wohl ebenfalls auf die vorgegebene Form eines Stoßzahnes zurück. Der Bezug des Bronzegusses zu einem Elfenbein-„Modell“ oder Vorbild ist damit sehr wahrscheinlich. Auch wenn es nicht für unmöglich gehalten wird, dass – vice versa – eine Bronzeplastik als Modell für „Duplikate“ in Holz oder Elfenbein dienen konnte, spricht die besondere Plinthenform für eine Bronze nach dem Vorbild/Abguss einer Elfenbeinskulptur.⁴³ Die anderen Kern zugeschriebenen zehn Kleinbronzen haben keinen derart engen Bezug einer Plinthe zur Form eines Elefantenstoßzahnes wie die des „Bildhauerjünglings“.

Eine technische Untersuchung der Kleinbronze durch eine radiologische Analyse und eine Radiospektrometrie steht noch aus. Ein Vergleich mit diesbezüglich vorliegenden Ergebnissen zum *Geldzähler* in Washington (Smith-Collection) könnte neue Ergebnisse bringen, und zwar ob für den Bildhauerjüngling eine Nürnberger Gießerei ebenso in Frage kommt, wie es für die Washingtoner Kleinbronze wahrscheinlich gemacht wurde.⁴⁴

⁴² Rößler, 1998 II, S. 28. Halbrelief aus Stein mit Inschrift 1609, Selbstbildnis Michael II, Schöntal, Jagstbrücke.

— Schneider, Vera, In: Stadt Forchtenberg 1998, S. 35. Michael Kern III, Stammvater Jesse, Kanzel, Wallfahrtskirche Dettelbach, vermutlich Selbstbildnis.

⁴³ Theuerkauff, Christian: Addenda und Anmerkungen zum Katalog der Ausstellung „Leonhard Kern (1588–1662)“, 22.10.1988–15.1.1989 in Schwäbisch Hall, In: Siebenmorgen 1990, S. 38.

⁴⁴ Penny, Nicholas, Smith, Dylan, Sturman, Shelley: The Money Counter (Geldzähler). Leonhard Kern, 1588–1662. In: Cristanetti, Simona et al. 2007, S. 54–57. Eine derartige Untersuchung an der Statuette des Bildhauerjünglings wurde im Dez. 2021 vom Verf. für die neue Röntgenanlage des HAUM angeregt.



Abb. 4 L. Kern, sign., Kain u. Abel, Elfenbein, H. 25 cm, London, Victoria and Albert Museum Inv.-Nr. A211-1946.

Enge Vorbilder, Duplikate oder Repliken zu dem „Bildhauerjüngling“ sind bisher nicht bekannt, weder als Radierung oder Gemälde noch als Skulptur. Am nächsten kommt der Statuette ein Werk im Victoria and Albert Museum, London, welche das Monogramm LK trägt, also von Kern selbst stammt. (Abb. 4) Es wurde lange als „Abraham opfert Isaak“ aufgefasst. Heute wird es als „Kain und Abel“ gesehen. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Kain hebt den rechten Arm über den Kopf und holt zu einem Schlag aus. Seine rechte Hand, zum Greifen geformt, ist leer. Das Attribut, üblicherweise der Kinnbacken eines Esels, ein Knüppel oder eine Feldhacke, fehlt und ist offensichtlich verloren gegangen. Die linke Hand fixiert den Kopf des zwischen seinen Beinen knienden Abel. Die Gesten Kains ähneln stark denen des „Bildhauerjüngling“, wenngleich in seitenverkehrter Aktion.

Eine ähnliche, wiederum seitenverkehrte Position zeigt eine Zeichnung eines nackten Jünglings mit erhobenem rechtem Arm und angewinkeltem, abgesenktem linken Arm, der den Kopf eines Giganten am Haarschopf hält. Es handelt sich um eine anonyme Aktstudie (römisch oder spätes 17. Jh.?), möglicherweise aus einer Malakademie.⁴⁵ Leonhard Kern war nach Angaben seines Nekrologes für zwei Jahre in Rom tätig, „da er auf der Academi die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden Gelegenheit zu ergreifen bekommen.“⁴⁶ Wahrscheinlich zeichnete Kern dort nach Aktmodellen, vergleichbar dem Anonymus der Zeichnung.

⁴⁵ Müller-Bechtel, Susanne: Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850, Berlin 2018, Abb. 35, S. 47. Antikisierende Akademiestudien waren üblich.

⁴⁶ Stadtarchiv Hall, Nekrolog 1662, in Gradmann 1917, S. 157–158. Nekrolog in der Version von Grünwald 1969 im Anhang Nr. 1 dieser Arbeit. Die Kunsthistorikerin Gertrud Gradmann (geb. 1890 in Neuenstein, Hohenlohe, gest. 1965 in Göppingen) war die Tochter von Eugen Gradmann, Pfarrer in Forchtenberg, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger.

Eine stärkere Beziehung ist zu der großen Bronzeplastik des „Vulcan“ von Vincenzo de' Rossi, im Palazzo Vecchio, Florenz zu sehen, wiederum spiegelbildlich abweichend mit erhobener Rechter.⁴⁷ Diese prominenten Werke dürfte Kern auf seiner Italienreise, die ihn wohl auch über Florenz führte, gesehen haben. Der Bezug auf Vulcan ist wohl kein Zufall, gilt er doch als Gott des Feuers, der erfindungsreichen Metallverarbeitung, des Bronzegusses und der Münzprägung.⁴⁸ Cartaris „Imagini delli dei de gl' antichi“ von 1556, vielfach aufgelegt und 1692 „zum ersten mahl ins Deutsche gegeben“, zeigt als Holzschnitt Vulcan und seine Gesellen mit erhobenen Hämmern bei der Arbeit.⁴⁹

Eine vergleichbare Haltung findet sich bei einer Bronzefigur des Nürnberger Bildhauers Leonhard Magt aus dem Jahr 1526. Hier sieht man einen völlig nackten Krieger mit Krummsäbel in der erhobenen rechten Hand und zugehöriger Scheide in der abgesenkten linken Hand.⁵⁰ Die Statuette in ausgeprägtem Kontrapost zeigt eine bewegte, feingliedrige Bronzeplastik mit lockeren Gesichtszügen, kunstvollem Haupthaar, Oberlippenbart und verzierter Säbelscheide, die in ihrem manieristischen Stil zu der etwas plump wirkenden Bronze des Bildhauerjünglings deutlich kontrastiert.



Abb. 5 Leonhard Magt, Nackter Krieger, 1526, Bronze, H. 53 cm, Graz, Landesmuseum Joanneum.

Schließlich sei noch auf eine inhaltliche Verknüpfung der weiblichen Bildhauerallergie mit Jael, der Frau des Keniters Cheber verwiesen, die neben Dido, Kleopatra und Lucrezia zu den vier berühmten Frauen des Altertums gehört. Sie tötete unter Verletzung des Gastrechtes den von den Israeliten geschlagenen Feldherrn Sisera auf der Flucht im Schlaf, indem sie ihm den Schädel mit Hammer und Meißel spaltete. Auf einer Bleiplakette (um 1540/46) von Peter Flötner (um 1465–1546) wird

⁴⁷ Rossi, Vincenzo dé, Vulcan schmiedet einen Pfeil für Eros, 1572, Bronze. Abb. unter https://www.wga.hu/html_m/r/rossi/vulcan.html (17.9.2020).

⁴⁸ Bendlin, Andreas: Vulcanus. In: Der Neue Pauly (DNP). Band 12, Stuttgart 2002, Sp. 296–298.

⁴⁹ Cartari, Vincenzo: Imagini delli dei de gl' antichi. Venedig 1647/ Graz 1963, S. XVIII–XIX und Abb. S. 205.

⁵⁰ Magt, Leonhard: Nackter Krieger, Statuette, vollrund, Bronze, H. 53 cm, Graz, Landesmuseum Joanneum, I. N. P. 120, Abb. in Krahn 1995, S. 249.

Jael gravitatisch vor einer Landschaft sitzend mit Hammer und Meißel ohne ihr Opfer gezeigt.⁵¹

Die vorgestellte ungewöhnliche Braunschweiger Statuette lenkt die Aufmerksamkeit auf ihren vermeintlichen Schöpfer, auf sein weiteres Werk und auf den Stand der Forschung zu diesem Bildhauer.

1.1 Stand der Forschung

Der von 1675 datierte Verweis Sandrarts zu Leonhard Kern „daß er unter die berühmteste teutsche Künstler gerechnet werde“, zeigt seine Wertschätzung 13 Jahre nach seinem Tod.⁵² Dem entspricht die weite Verbreitung seiner kleinformigen Werke in den fürstlichen Kunstsammlungen Europas. Doppelmayr zählt Kern in seiner „Historischen Nachricht von den Nürnberger Mathematici und Künstlern“ 1730 unter die Nürnberger Bildhauer, da er die Figuren für die Portale des Rathauses schuf und betont seine Geschicklichkeit in großen und kleinen Werken in verschiedenen Materialien.⁵³ Auch im Nürnberger Künstlerlexikon von 2007 wird Leonhard Kern als Nürnberger Bildhauer aufgeführt.⁵⁴

Kerns Werke waren nie völlig vergessen. Hinweise finden sich eher beiläufig in einigen Inventaren und indirekt in alten Bestandsaufnahmen wie im Prodomus zum geplanten Theatrum Artis Pictoriae der kaiserlichen Sammlung, Wien von 1735. Seine Kupferstichtafeln zeigen einige Werke Kerns, ohne dass er als Urheber bekannt war.⁵⁵ In einer Beschreibung der Kunstsammlung der Königlichen Kunstammer zu Berlin von 1838 werden Figuren erwähnt, die wir „mit größter Wahrscheinlichkeit dem Leonhard Kern zuschreiben dürfen.“⁵⁶ Einzelne Verweise auf Leonhard Kern liegen im 19. Jahrhundert auch im Künstlerlexikon und in einer regionalen Publikation vor.⁵⁷

⁵¹ Götz-Mohr, Brita von: Liebieghaus – Museum alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke, Bd. III, Die deutsch sprachigen Länder 1500–1800. Melsungen 1989, Kat.-Nr. 27: Jael (Allegorie der Bildhauerkunst) Peter Flötner, um 1540/46, Blei Vollguß, Dm 7,9 cm, Inv.-Nr. St. P. 390, S. 64–66.

⁵² Sandrart, Joachim von: Die Teutsche Academie 1675, II, Buch 3, S. 343, re. Spalte.

⁵³ Doppelmayr, Johann Gabriel: Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematici und Künstlern. Nürnberg 1730. Reprographischer Nachdruck der Auflage 1730, Documenta Technica, Hildesheim, New York 1972, S. 228 f.

⁵⁴ Grieb, Manfred H. (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon, München 2007. Bd. 2, S. 766–767.

⁵⁵ Zimmermann, Heinrich: Franz v. Stampart und Anton v. Prenners Prodomus zum Theatrum artis pictoriae. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1888, Nr. 4584. Abb. von zwei Kupferstichen mit einigen Werken Kerns in Siebenmorgen 1988. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888a> (10.2.2020).

⁵⁶ Kugler 1838, S. 255.

⁵⁷ Füßli, Johann Rudolf: Allgemeines Künstlerlexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc. Zweiter Theil, Dritter Abschnitt G-K, Zürich 1806.

Mit zunehmender Wertschätzung der Kunstwerke des Barocks zu Beginn des 20. Jahrhunderts geriet auch das weitverstreute Statuettenwerk Kerns in den Blick der Kunsthistoriker. Insbesondere seine Elfenbeinobjekte fanden Beachtung.⁵⁸ Über einige der wenigen bekannten Großskulpturen Leonhard Kerns berichtete Gertrud Gradmann 1917 unter dem Titel „Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern“, wobei sie seine Regensburger Großplastiken offenbar nicht kannte. Verdienstvollerweise führt sie zahlreiche archivalische Belege der Region zu seinem Leben und Werk an. Ihr Interesse gilt vor allem dem älteren Bruder Michael III, den sie für den wesentlich besseren Bildhauer hält.⁵⁹ Auch Bernath äußert sich wenig später zu Leonhard Kern eher kritisch.⁶⁰ Dagegen beurteilt Müller die Arbeiten der beiden Brüder völlig anders.⁶¹ Das Statuettenwerk Leonhard Kerns findet eine besondere Wertschätzung in einer Monographie durch Elisabeth Grünenwald aus dem Jahr 1969, in der ein erstes Werkverzeichnis vorgestellt wird.⁶² In der Folgezeit nehmen Publikationen über weitere Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises zu. Zum 400. Geburtstag Leonhard Kerns 1988 wurde in Schwäbisch Hall eine Sonderausstellung zu seinen Werken und ein wissenschaftliches Symposium mit mehreren Beiträgen und Folgebeiträgen veranstaltet.⁶³ Auch in jüngerer Zeit erfolgten weitere Zuschreibungen vornehmlich von Elfenbeinwerken zu dem nun weithin bekannten Bildhauer.⁶⁴ Anlässlich einer „Wiederentdeckung“ bzw. eines Weiterverkaufs einer

— Kolb, Christian: Der Haller Bildhauer Leonhard Kern. Württembergisch-Franken, NF 5, Jahrbuch 1894, S. 48–63.

⁵⁸ Scherer, Christian: Leonhard Kern als Kleinplastiker. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1916, S. 302–314.

— Baldass, Ludwig: Zum Werke des Leonhard Kern. Belvedere 3, 1923, S. 8–12.

— Sauerlandt, Max: Unveröffentlichte Arbeiten von Leonhard Kern und seiner Schule. Belvedere 3, 1924, S. 50–56.

⁵⁹ Gradmann 1917, S. 96: „Im persönlichen Stil ist er [Leonhard Kern] seinem Bruder [Michael III] anfangs sehr ähnlich (so daß die Monarchien vom Rathaus Nürnberg ebenso gut von Michael 1617 ausgeführt sein könnten); mit der Zeit wird er lahmer, langweiliger und naiver, schließlich, 1650–1660, im Fabrikbetrieb gänzlich nichtssagend und formenleer.“

⁶⁰ Bernath, Morton H.: Zu Leonhard Kern. Belvedere Bd. 9, 1926, Forum, S. 1–2. „Er erscheint uns als ein nicht übermäßig begabter, aber fleißiger und in der Ausführung seiner Arbeiten überaus sorgfältiger Künstler von etwas provinzieller Behäbigkeit.“

⁶¹ Müller, Theodor: Frühbarock und Hochbarock. In: Feulner/Müller 1953, S. 487–488. „Das Frühbarock des hauptsächlich in Würzburg tätigen Michael Kern (1580–1649) erzielte mit eklektischen Mitteln im Dekorativen pompöse Wirkungen. Bildhauerisch viel bedeutender ist sein 1588 geborener Bruder Leonhard.“

⁶² Grünenwald 1969. Ihre erste Publikation zu Leonhard Kern aus dem Jahr 1955 beschreibt einen Archivfund mit einer monogrammierten Zeichnung Kerns zu einem Orgelprospekt. Allerdings ist das Monogramm nicht ligiert und damit untypisch!

⁶³ Siebenmorgen 1988.

— Siebenmorgen 1990.

⁶⁴ Heitmann, Bernhard: Leonhard Kern. Die Vertreibung aus dem Paradies. Patrimonia, Heft 29, Berlin 1991, S. 23–28.

signierten Laokoon-Statuette Kerns aus einem Privatbesitz (Sammlung Rothschild) an einen anderen Besitzer (Sammlung Würth) und seinem vierhundertjährigem Gedenken an seinen Zuzug nach Schwäbisch Hall fand dort 2021 eine katalogbegleitete Ausstellung zu L. Kern statt, an der das Kunsthistorische Museum, Wien mit zahlreichen Werken Kerns beteiligt war.⁶⁵

Im Vordergrund der Forschung zu Kern steht die Zuschreibungsproblematik. Siebzehn erhaltenen mit Lk signierten Kleinplastiken, die heute bekannt sind, stehen mehr als 150 zugeschriebene Werke gegenüber. Grünenwald hält etwa 250 Objekte seiner Hand für möglich.⁶⁶ Die Zuschreibungen werden einerseits erleichtert durch eine besondere „kernsche“ Formsprache und sind andererseits erschwert durch deren inkonstante Anwendung. Vielmehr zeige sein Œuvre eine ausgeprägte Stilpluralität mit italienischen, flämischen und süddeutschen Einflüssen.⁶⁷ Nicht eines seiner Werke trägt eine Datierung, so dass auch die zeitliche Einordnung zu ergebnisoffenen Diskussionen führte. Während Grünenwald 1969 meint, stilistisch sechs Schaffensperioden abgrenzen zu können, beschränkt sie sich später, wie andere Kunsthistoriker auch, auf drei Phasen, nämlich ein Frühwerk bis 1620, ein Hauptwerk 1620–1650 und ein Spätwerk ab 1650.⁶⁸ Selbst für diese grobe zeitliche Zuordnung seiner Werke ist man auf vage Vermutungen angewiesen. So werden seine Gewandfiguren eher seinem Frühwerk zugeordnet, während die nackte Figur erst ab etwa 1625 bzw. 1635 im Vordergrund seines Schaffens stehen soll.⁶⁹ Versuche zur stilistischen und zeitlichen Zuordnung seines Werks beherrschen die

— Schmidt, Eike D.: Leonhard Kern in Italien: Ein unbekanntes Elfenbeinkruzifix in der Villa del Pogio Imperale. In: Ders.: Das Elfenbein der Medici. Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof. München 2012, S. 71–89.

— Bitzinger, Eva: A newly discovered Masterpiece by Leonhard Kern: Hercules and Hippolyta, Starnberg 2017. Die wichtigsten deutschen Privatsammler L. Kerns sind Georg Laue, Reiner Winkler und Reinhold Würth.

⁶⁵ Weber, C. Sylvia: Leonhard Kern und Europa. Die Kaiserliche Schatzkammer Wien im Dialog mit der Sammlung Würth. Ausstellung Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Juni–Oktober 2021. Künzelsau 2021.

⁶⁶ Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern (1588–1662). Ein Bericht über neue Forschungen zu seinem Werk. Württembergisch-Franken 70, 1986, S. 69–71.

⁶⁷ Grünenwald, Elisabeth: Ein Beitrag zum Werk Leonhard Kerns. Württembergisch-Franken, Bd. 40, 1966, S. 127.

⁶⁸ Grünenwald 1969, S. 16.

— Grünenwald 1988, S. 143–150.

⁶⁹ Möller, Lise Lotte: Zur Frühzeit Leonhard Kerns. Pantheon Heft 1, 1970, S. ... 45–32. nach der Periode der Kreuzigungsdarstellungen um 1624–1627–hat er geistliche Themen, bei denen die Gewandfigur die Regel ist, nicht mehr häufig behandelt“.

Haag, Sabine: Meisterwerke der Elfenbeinkunst. Wien 2007, S. 78. „Die Abwendung von der sakralen Gewandfigur hin zur profanen Aktfigur charakterisiert die mittlere Schaffensphase von Leonhard Kern, die Zeit ab 1635.“

Fachliteratur, wiederholen sich oft und drehen sich nicht selten im Kreis.⁷⁰ Die starke Verbreitung seiner unsignierten Statuetten in europäischen Sammlungen, seine Arbeit für sehr verschiedene Auftraggeber und fehlende Angaben zu ihrer Provenienz erschweren eine Klärung der angesprochenen Problematik. Eine Übersicht der gesicherten Werke Kerns ist im Anhang (Nr. 2) aufgeführt.

Die Themenvielfalt im Œuvre Kerns ist beeindruckend und reicht von sakralen über mythologische und allegorische Sujets bis hin zu Genreszenen, Kinderstatuetten und Tierskulpturen. Auch innerhalb der Themen ist eine erhebliche Gestaltungsvariabilität zu sehen, wie etwa bei dem Adam-und-Eva-Sujet. Andererseits gibt es Hinweise auf gleichartige (Werkstatt-) Arbeiten wie etwa zu *Diana*.⁷¹ Besonderheiten im Kernschen Werk werden einerseits in der breiten, überwiegend vom üblichen Muster abweichenden Ikonographie gesehen und zum anderen in einer eigentümlich sparsamen und zurückhaltenden wirklichkeitsnahen Formensprache.⁷² Qualitätsunterschiede werden auf eine möglicherweise serielle Werkstattproduktion zurückgeführt. In Kerns Spätwerk werden zudem Schwächen gesehen, die eine Abgrenzung zu Werken seiner Nachfolger bzw. Nachahmer erschweren, wie etwa bei den ihm zugeschriebenen, in Darmstadt asservierten Werken „Ceres“ und „Stehende Frau“.⁷³

1.2 Fragestellung (Questiones de Nuditate)⁷⁴

Ein wesentliches Kennzeichen, ja eine alles verbindende Klammer für Leonhards Werk ist seine häufige Wiedergabe des nackten Menschen, auch wenn dies

⁷⁰ Grünenwald 1966, S. 127: Die Autorin stellt einen „kaum weiter zu vervollständigenden Einflußkatalog auf: „Heimliche“ deutsche Spätgotik (A. E. Brinckmann); deutsche Frührenaissance (Th. Müller, M. Sauerlandt); Manierismus der deutschen Spätrenaissance (Chr. Scherer); deutscher Frühbarock, Michelangelo, oberitalienische Frührenaissance, venezianischer Manierismus (H. Fillitz); italienischer Manierismus niederländischer Färbung (L. Baldass, A. E. Brinckmann, H. Fillitz); Italienbarock (A. E. Brinckmann, O. Schmitt); niederländisch-flämischer Barock (L. Baldass, M. H. Bernath, A. E. Brinckmann, H. Fillitz, Chr. Scherer); zeitgenössischer mainfränkischer Reliefstil (R. Berliner); Raffaello, eventuell auch der neapolitanische Realismus spanischer Färbung und schließlich und endlich die Naturstudien Kerns in Italien (Rom) und in der Heimat, beides urkundlich belegt.“ Grünenwald greift die Frage M. Sauerlandts von 1924 auf, „ob die „unbekannte zeitgenössische Wurzel“ seines Schaffens nicht vielleicht in dem Künstler und schöpferischen Menschen Leonhard Kern selbst zu suchen ist.

⁷¹ Hennl, Maria: Die Elfenbeinsammlung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Ansbach 2017, S. 47.

⁷² Fischer, Fritz: Leonhard Kern. In: Turner, Jane (Hg.): The dictionary of art. London, New York 1996, S. 913.

⁷³ Fischer, Fritz: Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Darmstadt 1991, S. 66–69.

⁷⁴ In Anlehnung an den Titel des Hauptwerkes des Dominikaners Thomas von Aquin (1225–1274) „Questiones Disputates de Veritate“. Hier wird auf die Nacktheit als eine wesentliche Metapher für die Wahrheit hingewiesen. Die Metapher leitet sich aus dem griechischen Wort für Wahrheit Aletheia ab: das Unbekleidete.

ikonographisch nicht zwingend ist. Hinzu kommt, dass es sich dabei oft um eine nicht an der idealisierenden Antike, sondern an der Natur orientierte realitätsnahe Nacktheit handelt. Die Statuetten zeigen zumeist vollplastische nackte Einzelfiguren, manchmal als Pendant gearbeitet. Kleingruppen von zwei oder drei Figuren werden vollansichtig in Holz oder Elfenbein, manchmal in Alabaster ausgeführt. Größere Gruppen, in kleinem bis mittlerem Format, sind als Relief gestaltet, teils in Holz, teils in Elfenbein, ausnahmsweise auch in Stein. Die Präsentation des unbedeckten menschlichen Körpers spielt in seinem Werk eine prominente Rolle. Dies wird zwar von mehreren Kunsthistorikern übereinstimmend hervorgehoben, aber eine nähere Analyse zu diesem ikonographisch auffälligen Sachverhalt liegt bisher nicht vor. Schon Karl Grunder bemängelte, dass der Forschungsfokus zu sehr auf formalen Aspekten liege, während thematische Analysen von Einzelobjekten und Werkgruppen fehlen.⁷⁵ Diesem Mangel beim Generalthema des Bildhauers Kern versucht diese Untersuchung abzuweichen.

Hierbei drängen sich folgende Fragen auf: Wie stark lehnt sich die Gestaltung und Ikonographie bei Leonhard Kern an Vorbilder seiner Zeit an. Zeigen auch andere Werke Kerns stärkere individuelle Besonderheiten, wie sie etwa der „Bildhauerjüngling“ aufweist? Folgt der Bildhauer einer bestimmten Schule, etwa der seines älteren Bruders und Lehrers oder sind andere Vorbilder, etwa aus der italienischen Renaissance, der flämischen Schule oder des süddeutschen Umkreises für seine besondere Formensprache maßgeblich? Spielt der 30jährige Krieg für die Motivwahl eine Rolle? Wie stark beeinflussen die Auftraggeber, etwa protestantische Fürsten oder das Habsburger Kaiserhaus sein Werk? Folgt der Bildhauer mit der Betonung der Nacktheit in seinem Werk einem antiken Schönheitsideal wie viele Künstler in der italienischen Renaissance oder verweist er in naturbezogener Mimesis auf die individuellen Unzulänglichkeiten des menschlichen Körpers? Bedient er sich allegorischer oder sakraler Bezüge zur Nacktheit in verkaufsfördernder Absicht oder ist seine wirklichkeitsorientierte Sicht als Äquivalent zur anti-idealistischen Malerei eines Michelangelo Merisi da Caravaggio zu verstehen? Gibt der Bildhauer durch die Nacktheit und das Fehlen von Attributen seinen Werken das Rätselhafte, das Michelangelos Ignudi in der Sixtinischen Kapelle zukommt?⁷⁶

Kerns Werke sind bis heute nicht vollständig zu erfassen. Immer wieder werden im Kunsthandel neue Werke vorgestellt, die mit Leonhard Kern oder seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden, auch wenn sie nicht hinreichend sicher zuzuschreiben sind.⁷⁷ Mehr oder weniger strittige Fälle, wie etwa die Statuette des

⁷⁵ Grunder, Karl: Leonhard Kern (1588–1662). Rezension zu Siebenmorgen 1988. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd.46, 1989, S. 274–275.

⁷⁶ Emison, Patricia: The Ignudo as proto-capriccio. Word & Image Bd. 14, 1998, S. 281–295.

⁷⁷ Tokumitsu, Miya: „Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine.“ The small, the fine, the pure, the rare. The sculpture of Leonhard Kern (1588–1662). A dissertation in the history of art. University of

„Bildhauerjüngling“, sind nicht selten. Aus all dem folgt, dass eine Beurteilung seiner Inventio an ausgewählten Objekten erfolgen muss. Diese Selektion hat einerseits eine hinreichende Sicherheit der Urheberschaft zu berücksichtigen, andererseits darf das Spektrum seines Werkes nicht zu stark eingengt werden, um seiner intellektuellen und künstlerischen Leistung gerecht werden zu können. Als vorrangiges Auswahlkriterium bieten sich die mit LK (ligiert) monogrammierten Werke an, um möglichst unstrittige Arbeiten analysieren zu können. Diese umfassen ein breites thematisches Spektrum, wenngleich nicht alle Bereiche gleichmäßig repräsentiert werden. Insbesondere Genreszenen, welche für Skulpturen seiner Zeit noch eher ungewöhnlich sind, tragen nur ausnahmsweise das LK-Monogramm, wie etwa die *Menschenfresserin* (Berlin). Von den signierten Werken ausgehend sollen einzelne, thematisch korrespondierende, Kern zugeschriebene Objekte herangezogen werden, die weitere Rückschlüsse auf seine Inventio und seine Darstellungsmodi des Nackten erlauben.

2 Arbeitsorte, Aufträge, Kunstmarkt

(Monumentalwerke: Domkanzel, Würzburg; Altarreliefs Oberburg; Rathausportale Nürnberg; Portalskulpturen, Altarengel Dreieinigkeitskirche, Regensburg)

2.1 Arbeitsorte

Forchtenberg

Leonhard Kern stammte aus einer Steinmetz- und Bildhauerfamilie in dritter Generation in dem hohenlohischen Städtchen Forchtenberg am Kocher. Großvater Michael I (1529–1603) und Vater Michael II (1555–1634) waren Steinmetze, Baumeister und Bildhauer. Sie führten im Gegensatz zu seinem Bruder Michael III (1580–1649) noch Steinmetzzeichen.⁷⁸ Vom Keller des großväterlichen Hauses ging ein Stollen in den Berg, aus dem Gips und Alabaster gefördert wurden. Ein Steinrelief von Michael II aus dem Jahr 1609 zeigt das Brustbild eines selbstbewussten Mannes mit hoher Stirn, üppigem Vollbart und einem Zirkel als Attribut des Baumeisters.

Pennsylvania. USA 2012. Die Autorin listet in einem Anhang 131 Werke auf, die mit Leonhard Kern in Verbindung stehen, graduiert subjektiv deren Zuschreibungswahrscheinlichkeit und gibt jeweils die objektbezogenen Literaturquellen an. Für die freundliche Überlassung der Schrift, die nicht publiziert ist, danke ich herzlich der Autorin. Eine kurze Vorabveröffentlichung findet sich unter: Tokumitsu, Miya: „Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine“: the sculpture of Leonhard Kern (1588–1662). In: National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts Center: research reports and record of activities – 20/2011 (2011), H. 31, S. 144–147.

⁷⁸ Schneider, Vera: Michael Kern (1580–1649). Leben und Werk eines deutschen Bildhauers zwischen Renaissance und Barock. Ostfildern 2003, S. 179.

— Klemm, Alfred: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte. Jahrgang V. Stuttgart 1882, Stammbaum der Familie Kern, S. 162, Steinmetzzeichen und Monogramm Lk S. 185 f.

Seine vier Söhne wurden wohl überwiegend in der väterlichen Werkstatt ausgebildet und arbeiteten lebenslang als Bildhauer bzw. Baumeister in der Region. Nur der jüngste Sohn Peter verließ als junger Bildhauer das Hohenlohische wegen eines „Bankert“ und zog nach Koblenz.⁷⁹

Leonhard Kern wurde am 22. November 1588 als dritter der vier Söhne in Forchtenberg geboren. Nach dem Totenbuch der evangelischen Pfarrkirche St. Michael in Schwäbisch Hall verstarb er dort am 4. April 1662. Ob die Wahl seines Vornamens auf seinen Taufpaten oder etwa den bekannten großen italienischen Maler da Vinci zurückgeht, ist nicht bekannt.⁸⁰ Als einziger der Söhne wurde er auf die Lateinschule in das regionale Zentrum nach Öhringen geschickt, wo er „das Rechnen wohl ergriffen.“⁸¹ 1603 begann er die Bildhauerlehre wohl zunächst bei seinem Vater in Forchtenberg und arbeitete dann bei seinem acht Jahre älteren Bruder Michael III in Würzburg.⁸²

Würzburg: Lehre bei Michael Kern 1608/1609

(Kanzel St. Kilians-Dom)

Michael Kern wurde 1607 im Alter von 27 Jahren „zum gemeinen Bildhauer und Steinmetz der Stadt Würzburg“ ernannt.⁸³ Als sein Lehrer wird neben seinem Vater ein Jakob Müller in Heilbronn genannt.⁸⁴ Als Geselle war Michael wohl im süddeutschen Raum auf Wanderschaft, nicht aber in Italien.⁸⁵ Vermutlich half Leonhard Kern in der letzten Zeit seiner Lehre seinem Bruder bei der am 3.10.1608 vom Rat der Stadt beauftragten Domkanzel in Würzburg.

Diese sehr aufwendige Konstruktion ist teils aus Sandstein (Kanzelfuß, Boden des Korpus, Treppe), teils aus Alabaster (Liegefiguren, Statuen, Korpus mit Gesimsen, Säulchen und Reliefs, geflügelte Engelsköpfe) erstellt. Der Schaldeckel ist aus Holz und nach der Zerstörung im 2. Weltkrieg rekonstruiert. Ein Pfeiler dient als Kanzelfuß und weist vier Nischen auf. Hier stehen Statuen der vier großen lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor d. Gr., jeweils mit passenden Attributen. Vor den vier Ecken des Kanzelfußes liegen geschweifte

⁷⁹ Rößler 1998, Peter Kern. Der Koblenzer Bildhauer 1594–1638. S. 177–183.

⁸⁰ Das Namensfest des Hl. Leonhard ist mit dem 6. November weit von seinem Geburtstag entfernt. Eine Nachfrage im Kirchenamt Forchtenberg zu den Namen der Taufpaten blieb unbeantwortet.

⁸¹ Gradmann 1917, Beleg 24, S. 157f.

— Franz, Gunther: Vom Chorherrenstift zum Hohenlohe-Gymnasium. Württembergisch-Franken, Jahrbuch 1989, S. 45–46. Die Öhringer Lateinschule ist erstmals als Stiftsschule 1234 erwähnt worden und gehört damit zu den ältesten Gymnasien Deutschlands.

⁸² Schneider 2003, S. 280. Leonhard war im Forchtenberger Kommunikantenregister 1609 (2 ×) und 16014 (2 ×) eingetragen. Dazwischen liegt sein Italienaufenthalt.

⁸³ Gradmann 1917, S. 8.

⁸⁴ Brinckmann 1931, S. 185.

⁸⁵ Schneider 2003, S. 14–16.

Volutenschwünge mit den freiplastischen Sitzfiguren der vier Evangelisten und ihren Symbolen. Ihre manieristisch verdrehten Körper zwischen Sitzen und Liegen erinnern an die Tageszeiten-Skulpturen Michelangelos in der Medici-Kapelle in Florenz. Vera Schneider meint an der Figur des Johannes, der einen Schnäuzer und einen Knebelbart trägt, die Handschrift Leonhard Kerns zu erkennen.⁸⁶ Er unterscheidet sich stark von den vollbärtigen anderen Evangelisten und zeigt porträthafte Züge eines lebenslustigen jungen Mannes.



Abb. 6, Michael Kern, vermutlich unter Mitarbeit von Leonhard: Johannes der Evangelist an der Kanzel, Dom St. Kilian, Würzburg, Alabaster.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich um das Gesellenstück Leonhards handelt, zumal einige Züge dem später gefertigten LK-monogrammierten Großen Kurfürst als Adam in Berlin ähneln. Am Geländer der Kanzeltreppe wurden sieben Statuen zu den Kardinaltugenden angebracht (Prudentia, Fortitudo, Caritas, Temperantia, Justitia, Fides und Spes). Die Treppentüre ist von weiteren Statuen gekrönt.⁸⁷ Im August 1609 wurde die Kanzel aus den fertigen Einzelteilen aufgebaut. Damit kann man die Abreise Leonhard Kerns nach Italien für den Spätsommer 1609 annehmen. 1610 wurden die Fassung und Vergoldung der Kanzel vorgenommen. Am 1. November 1610, dem kirchlichen Festtag Allerheiligen, erfolgte die erste Predigt von der neuen, vom Rat der Stadt gestifteten Domkanzel.⁸⁸

Die Kanzel ist reich mit für die Zeit noch ungewöhnlichen Ornamenten versehen. Die fast lebensgroßen Evangelisten am Fuß der Kanzel zeigen üppige faltenreiche Gewänder sowie eine starke Mimik, eine raumgreifende, betonte Gestik und fein gearbeitetes Haupt- und Barthaar. Stark bewegte Figuren mit ausgeprägter Emotionalität finden sich auch in den kleinformatigen Alabaster-Reliefs. In fünf Feldern mit jeweils zwei übereinanderstehenden Relieftafeln wird die Leidensgeschichte

⁸⁶ Schneider 2003, S. 175. Die Profanierung des „Heiligen“ könnte mit einer porträthaften Intention verknüpft worden sein.

⁸⁷ Schneider 2003, S. 167–176. Ausführliche Beschreibung der Domkanzel von St. Kilian, Würzburg und zahlreiche Abb. zur Kanzel ferner bei Rößler 1998, S. 73–78.

⁸⁸ Gradmann 1917, Beleg 65b, S. 207.

Jesu erzählt. Der reiche Figurenschmuck mit seiner „spitze[n] Zierlichkeit“ verweist auf den Stil der deutschen Spätrenaissance.⁸⁹

Demnach beherrschte Michael Kern neben großformatigen Stein- und Holzskulpturen auch die Kunst der Alabasterschnitzerei. Das hierzu nötige Material lieferte ein Gipsstollen mit einem Alabastervorkommen im heimischen Forchtenberg. Man kann davon ausgehen, dass Michael seinen Bruder Leonhard mit der Bearbeitung von Alabaster vertraut gemacht hat.⁹⁰

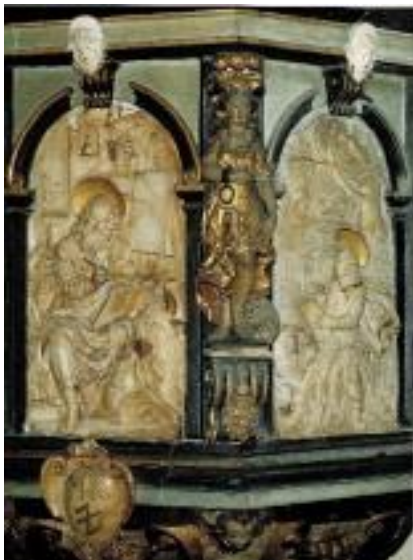


Abb. 7, Michael Kern III, Evangelisten Lukas und Johannes, 1612, Alabaster, Forchtenberg, Kanzel, Michaeliskirche. Links unten MK-Monogramm mit Steinmetzzeichen Z.

Der Wechsel zum Material Elfenbein war dann kein großer Schritt mehr, zumal die Bildhauer an verschiedenen Materialien und unterschiedlichen Größen ausgebildet wurden. Ob Leonhard in Italien an Kleinplastiken arbeitete und welche Materialien dort bevorzugt wurden, ist bisher nicht hinreichend geklärt. Das erste für Leonhard Kern gesicherte Werk entstand auf der Rückreise aus Italien 1613 in Oberburg, Slowenien und umfasst zwei Altarreliefs aus Holz. Nach seiner Rückkehr arbeitete Leonhard mehrere Jahre in der Werkstatt seines Bruders Michael in Forchtenberg, bevor er um 1617 die Arbeit in Heidelberg aufnahm.

Die Frage, ob Michael III neben den schwerpunktmäßig betriebenen großplastischen Werken auch Statuetten geschaffen hat, wird kontrovers diskutiert. Zweifellos war er dazu in der Lage und es gehörte auch zu seinem Aufgabenbereich, wie man dem Begnadigungsbrief vom 22. Februar 1610 durch Wolfgang Graf von Hohenlohe und Herrn zu Langenburg entnehmen kann: „in werckhstein, alebaster, gibs oder erden was possieren oder auch schauessen in wax machen lassen wollten ...“ Elfenbein wird allerdings nicht genannt. Vera Schneider ordnet in ihrer Monographie zu Michael Kern diesem dezidiert zehn Kleinplastiken zu, davon fünf aus Alabaster

⁸⁹ Gradmann 1917, S. 85.

⁹⁰ Lipinska, Aleksandra: Alabasterskulptur zwischen sprezzatura und Verwandlung. In: Bushart, Magdalena, Haug, Henrike (Hg.): Spur der Arbeit. Köln, Wien 2018, S. 111–126.

und fünf aus Elfenbein. Sieben dieser Objekte befinden sich im Kunsthistorischen Museum, Wien. Diese könnten über den König Ferdinand von Ungarn, der 1637 zum römisch-deutschen Kaiser mit Hofhaltung in Wien gewählt wurde, in die Wiener Sammlung gelangt sein, hatte doch Michael 1636 für diesen „noch viel bestellte arbeit“ anzufertigen.⁹¹ Für diese zehn Kleinplastiken gibt es allerdings divergierende Zuschreibungen, die überwiegend an Leonhard gehen, teils aber offen bleiben.⁹² Ein Monogramm MK (nichtligiert) ist für Michael Kern II und III nur ausnahmsweise nachweisbar, so unter dem Evangelisten Lukas (dem Patron der bildenden Künstler) an der Kanzel der evangelischen Pfarrkirche St. Michael in Forchtenberg.⁹³ (Abb. 7)

Erhellend ist ein kurzer Blick auf das Werk des Bruders Peter (1594–1638), der wegen eines illegitimen Kindes aus dem Hohenlohischen nach Koblenz gezogen war, wo er erfolgreich arbeitete.⁹⁴ Im Andernacher Mariendom ist ein sechsteiliges Relief des von Peter geschaffenen Hauptaltars erhalten. Das Alabasterwerk mit Szenen aus dem Leben der Gottesmutter Maria ist außerordentlich figurenreich, fast vollplastisch im Vordergrund und mit flach gehaltenem Hintergrund.⁹⁵ Das Werk zeigt deutliche Beziehungen zum Werk Michael III, bei dem Peter unter anderem gelernt hatte, benutzt aber eine mehr barocke Formensprache. Peters Sohn Johann Georg ging zurück zur Lehre in die Forchtenberger Werkstatt und lernte auch bei Leonhard Kern in Schwäbisch Hall. Eine formale Beziehung der Arbeiten von Peter und Leonhard liegt nicht vor, wohl aber von Leonhard und Johann Georg.

Italien 1609–1612

Leonhard Kern war einer der ersten deutschen Bildhauer, der die in der Gesellenzeit üblichen Wanderjahre in Italien verbrachte. Eine wohlhabende Familie mit bildhauerischem Hintergrund, seine Lateinkenntnisse und Neugier dürften für Leonhard gute Voraussetzungen gewesen sein, die erst später üblich werdende Reise zu antiken und zeitgenössischen Skulpturen Italiens und vor allem Roms anzugehen.⁹⁶ Sandrart vermerkt 1675, also 13 Jahre nach Leonhards Tod: „Leonhard Kern ist aus

⁹¹ Schneider 2003, S. 26, Quelle 9.

⁹² Theuerkauff 1990, S. 59–61.

⁹³ Schneider 2003, S. 179.

⁹⁴ Gellicksheimer, Gustav: Der Koblenzer Bildhauer Peter Kern (1594–1638). Württembergisch-Franken, Bd. 68, 1983, S. 113–138.

⁹⁵ Häslein, Christiane: Glaubensvorbilder in Stein und Holz. Skulptur in Maria Himmelfahrt. In: Dumont, Stefan, Giljohann, Riccarda, Simon, Frederik (Hg.): 800 Jahre Mariendom und Michaelskapelle. Gottes Orte in der Stadt Andernach. Regensburg 2019, mit Abb., S. 298–294.

⁹⁶ Potts, Victoria: The education of the sculptor outside the workshop and academy. In: Muller, Jeffry (Hg.), David Winton Bell Gallery: Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries. Dept. of Art, Brown University and Museum of Art, Rhode Island 1984, S. 59–69.

einem Ort im Ottenwald gelegen/ bürtig gewesen/ hat sich lange in Italien aufgehalten/ und sowolen in der Bildhauer-Kunst/ darin er bekanntermaßen excellirt/ als auch in der Architectur geübet/ hernach aber in Teutschland in wahrender Kriegs-Unruh viel ausgehalten“.⁹⁷ Auf seine Italienreise weist ferner der Nekrolog im Kirchenbuch St. Michael in Schwäbisch Hall mit Eintrag vom 6.4.1662 hin.⁹⁸ Der Nekrolog ist relativ detailreich und geht vermutlich auf Kerns eigene Angaben zurück (Nekrolog im Anhang Nr. 1). Demnach reiste Kern über Rom direkt nach Neapel, wo er 9 Monate blieb. Vermutlich lernte er dort Werke des Bildhauers Michelangelo Naccherino (1550–1622) kennen, der seit 1574 in Neapel für den spanischen Vizekönig tätig war und neben christlichen Sujets Grabmäler und Brunnenfiguren bevorzugte. Hierbei kamen auch Aktskulpturen zu den Nereiden oder von Grazien im Paris-Urteil zur Ausführung⁹⁹. Wahrscheinlich sah Kern in Neapel auch das Grabmal des Jacopo Sannazaro mit den Sitzfiguren von Apoll und Minerva, die Giovanni Angelo Montorsoli für die Kirche Santa Maria del Parto 1536–1543 schuf. An diese knüpfen Kerns Monumentalskulpturen für die Dreieinigkeitskirche in Regensburg formal an. Überdies sah Kern wohl das berühmte Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancaccio, das von Donatello und Michelozzo 1427 geschaffen wurde. Das Altarrelief Donatellos zur Himmelfahrt Mariens zeigt zu Leonhards Altarrelief mit der Krönung Mariens in Oberburg allerdings keine Ähnlichkeiten.¹⁰⁰ Was Kern nach Neapel zog, bleibt im Einzelnen unklar. Noch waren die Farnesischen Sammlungen nicht in der Stadt; Herculaneum und Pompeji waren noch nicht entdeckt. Allerdings waren unter dem Vizekönig Don Alfonso Pimentel (Herrschaft 1603–1610) erste Ausgrabungen in den Phlegräischen Feldern erfolgt, die eine Anzahl antiker Statuen freilegten.¹⁰¹ Zudem war durch die Zugehörigkeit zum Königreich Spanien die Auftragslage in Neapel vermutlich besser als in Rom. Kern fuhr laut Nekrolog von Neapel mit einer florentinischen Galeere nach Mauretanien und wieder zurück nach Neapel.¹⁰² Näheres zu dieser Reise ist nicht bekannt. Vermutlich besuchte er die florentinischen Handelsniederlassungen in Tripolis oder Tunis.¹⁰³ Als naheliegende

⁹⁷ Sandrart 1675, S. 343. <http://ta.sandrart.net/de/person/view/403#jumpmark>(28.01.2021).

⁹⁸ Stadtarchiv Hall, Nekrolog, Beleg 24 Gradmann 1917, S. 157–158. Grünenwald 1969, Anm. 5. Nekrolog als Kopie im Anhang Nr. 1 dieser Arbeit.

⁹⁹ Kuhlemann, Michael: Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600. Münster, New York, München, Berlin 1999, S. 163–168 und S. 224–225.

¹⁰⁰ <https://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/monumentali/angeloNilo/angeloNilo01.html> (24.02.2021).

¹⁰¹ Caro, Stefano de: Geschichte des Archäologischen Nationalmuseums von Neapel. In: Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel. Köln 1995, S. 15. Die phlegräischen Felder sind ein ehemaliges Vulkangebiet, Neapel benachbart.

¹⁰² Gradmann 1917, Beleg 24, S. 157–158.

¹⁰³ Beutter, Herta: Leonhard Kern – ein Künstler aus Hohenlohe, verbunden mit Europa. In: Weber 2021, S. 35–36. Als Land der Mauren, d. h. der Berber wurden die Maghrebstaaten verstanden und nicht das Gebiet des heutigen Mauretaniens.

Reminiszenz sind in seinem Oberburger Altarbild zur Epiphanie drei Kamele und drei Schwarzafrikaner auffällig prominent wiedergegeben. Erwähnenswert ist ferner die Statuette eines Schreitenden Dromedars aus Alabaster, das ihm zugeschrieben wird.¹⁰⁴

In Rom sei er dann zwei Jahre gewesen, „da er auf der Academi die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden Gelegenheit ergreifen bekommen, auch die Civilarchitektur nach alt Heydnischen u. Newen gebäwen wol erlernen“.¹⁰⁵ Möglicherweise handelte es sich um die Accademia di San Luca, wenngleich Kern in deren digitaler Namensliste für das frühe 17. Jahrhundert nicht genannt wird.¹⁰⁶ In Frage kommen allerdings auch andere Akademien wie die Accademia dei Lincei, an der um 1610 ein Zirkel deutsch-holländischer Künstler existierte.¹⁰⁷ Schließlich wurden auch private Künstlerkreise mit Zeichenunterricht und Aktstudien als Akademie bezeichnet.¹⁰⁸ Gemeinsames Ziel der Zeichenakademien war die Wiedergabe der menschlichen Gestalt anhand von Aktdarstellungen, Proportionsübungen und Detailstudien.¹⁰⁹ In Rom könnten ihn laut Gradmann die Bildhauer beeinflusst haben, die an der Ausstattung von S. Maria Maggiore arbeiteten, wie Pietro Bernini, Ambrogio Buonvicino, Stefano Maderna u. a.¹¹⁰ Vor allem aber das Werk Michelangelo Buonarrotis hat ihn wesentlich beeinflusst, wie mehrfach betont wird.¹¹¹ Insbesondere wird die große Ähnlichkeit von Kerns Nürnberger Portalfiguren mit Michelangelos Liegefiguren der Mediceer Gräber hervorgehoben.¹¹² Allerdings stammte der Entwurf zu den vier antiken Herrschern an den Nürnberger Rathaus-Portalen von Christoph Jamnitzer und nicht von Kern selbst. Mit dem Einfluss des Italienaufenthaltes auf das Werk Kerns hat sich Fischer 1988 befasst. Er hebt hervor, dass sich die Monumentalität der Skulpturen Michelangelos im Werk Leonhard Kerns widerspiegelt.¹¹³ Dies gilt für seine wenigen Großskulpturen ebenso wie für sein

¹⁰⁴ Kern, Leonhard, Schreitendes Dromedar, um 1640, Alabaster, 20,5 × 20 × 8 cm, Sammlung Würth Inv.-Nr. 13611. In: Weber/Elsen-Schwedler: Silberhirsch & Wunderprunk in der Kunstkammer Würth, Künzelsau 2015, S. 122.

¹⁰⁵ Gradmann 1917, Nekrolog, Beleg 24.

¹⁰⁶ http://www.nga.gov/casva/accademia/search_eng.shtm (19.09.2020)

¹⁰⁷ Huemer, Frances: Rubens and the Roman Circle. Studies of the first decade. New York, London 1996, S. 4–13.

¹⁰⁸ Pevsner, Nikolaus. Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986, S. 86–89.

¹⁰⁹ Tonelli, Laura Olmstead: Academic practice in the sixteenth and seventeenth centuries. In: Muller, Jeffry (Hg.) David Winton Bell Gallery: Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries. Dept. of Art, Brown University and Museum of Art, Rhode Island 1984, S. 96–107.

¹¹⁰ Gradmann 1917, S. 118–119.

¹¹¹ Einen Einfluss Michelangelos auf Kern sahen Fillitz 1957, S. 216, Grünenwald 1969, S. 37–39, Möller 1970, S. 35, Rasmussen 1977, S. 105, Fischer 1988, S. 54, Fischer 2004, S. 16.

¹¹² Gradmann 1917, S. 126.

¹¹³ Fischer, Fritz: Leonhard Kern und Italien. In: Siebenmorgen 1988, S. 53–63.

Statuettenwerk. Bei beiden Bildhauern wird der Mensch bevorzugt nackt dargestellt und anatomiegerecht wiedergegeben.

Im Nekrolog werden für Kerns Italienaufenthalt nur die Städte Neapel, Rom und Venedig genannt. Vermutlich war der wissbegierige junge Bildhauer auf dem Weg nach Venedig auch in Florenz und lernte dort Arbeiten von Giovanni da Bologna kennen. So zeigt eine Kern zugeschriebene Liegefigur einer schlafenden Nymphe eine hohe Ähnlichkeit zu dessen Bronzefigur „Schlafende Nymphe“ oder auch zu „Nymphe mit Satyr“.¹¹⁴ Zudem sah er dort auch Werke anderer Bildhauer wie etwa von Pietro Tacca. Möglicherweise konnte er sehen, wie Tacca Kleinbronzen nach bekannten Großskulpturen schuf. Auch könnte Kern die Bildhauerstadt Padua besucht haben, die seinerzeit als Zentrum der Bildhauerei und der Anatomie galt.¹¹⁵ In Venedig traf Kern vermutlich Francesco Terrilli (1596–1638), dessen Elfenbeinskulpturen mit ihren zurückhaltenden Formen und glatten Oberfläche ihn wohl, wie sein Werk zeigt, nachhaltig beeindruckten.

Werke aus seiner Zeit in Italien sind bisher nicht zweifelsfrei nachgewiesen. Seit wenigen Jahren wird ein Elfenbeinkruzifix in der Medici-Sammlung, Florenz mit Kern in Zusammenhang gebracht, da es Bezüge zu einer Kreuzigungsgruppe in Wien aufweise.¹¹⁶ Auch für weitere Elfenbeinwerke in der Sammlung Medici wird eine Urheberschaft Leonhard Kerns vermutet.¹¹⁷ Selbst wenn diese gegeben wäre, sollte eine spätere Erwerbung aus seiner Werkstatt in Schwäbisch Hall bedacht werden, da er nachweislich von dort für das europäische Ausland gearbeitet hat.¹¹⁸ In Venedig erfuhr er vermutlich von den ehrgeizigen Bauplänen des Fürstbischofs von Laibach und begab sich Ende 1612 dorthin.¹¹⁹

¹¹⁴ Kern, Leonhard, Schlafende Nymphe, um 1615, Alabaster, 26,5 × 45 cm, Schloss Neuenstein, Hohenlohe Museum, Inv.-Nr. NL79, Grünwald 1969, Wvz. Nr. 71, S. 43.

— Giambologna, Nymphe mit Satyr, Bronze, vor 1587, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv.-Nr. IX 34.

— Giambologna, Schlafende Nymphe, Bronze, um 1600, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 77243.

¹¹⁵ Cunningham, Andrew: „Fair Padua“ as a centre of Renaissance anatomy. In: Canalis, Rinaldo Fernando, Ciavolella, Massimo (Hg.): Andrea Vesalius and the Fabrica in the age of printing. Art, anatomy, and printing in the italian Renaissance. Turnhout 2018, S. 85–98.

¹¹⁶ Schmidt 2012, S. 70–87.

¹¹⁷ Schmidt, Eike D., Srameli, Maria: *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*. Florenz 2013, Kat.-Nr. 44, 45.

¹¹⁸ Gradmann 1917, Beleg Nr. 59, S. 200–201.

¹¹⁹ Gellichsheimer, Gustav: Die Altartafeln von Oberburg (Gorni-Grad) von Leonhard Kern (1612–1613). In: *Siebenmorgen* 1990, S. 11.

Oberburg, Slowenien 1613

(Altartafeln für die Kathedrale)

Der gegenreformatorisch aktive Fürstbischof von Laibach (Ljubljana) Thomas Chrön plante für seine zweite Kathedraalkirche in Oberburg (dem heutigen Wintersportort Gornji-Grad in Slowenien) einen neuen Hauptaltar. Der von ihm vorgesehene Marienaltar mit verschiedenen Aufsätzen sollte um 10 Meter hoch werden und zwei Reliefs mit der Gottesmutter zeigen, und zwar zum einen mit ihrer Ehrung bei der Geburt Jesu durch die Drei Könige sowie zum zweiten Marias Krönung bei ihrer Himmelfahrt. Im Dezember 1612 erhielt Kern den Auftrag hierzu. Ein Jahr später, im Dezember 1613 stand Kern noch auf der monatlichen Gehaltsliste, aber wohl letztmalig.¹²⁰

Die großformatigen hölzernen Altarreliefs für die Kathedrale in Oberburg unterscheiden sich formal erheblich von den Steinskulpturen und Alabasterreliefs der Kanzel in Würzburg von Michael Kern, bei dem Leonhard in der Lehre war.¹²¹ Die Reliefs sind einfach gehalten, leicht verständlich und ihre Figuren wirken etwas steif. Dies liegt weniger am Auftraggeber, der zwar die Themen, aber nicht die Form vorgab.¹²² Heute befindet sich das zweiteilige Altarbild aus der Kathedrale von Oberburg im Provinzialmuseum Maribor und ist das erste gesicherte und zugleich datierte Werk Leonhard Kerns.



Abb. 8 L. Kern, Altarbild Huldigung, Kathedrale Oberburg, 1613, Holzrelief 247 × 152 cm, Maribor, Pokrajinski Museum.

¹²⁰ Ders. Anm. 7 nach Emilian Cevc, Ljubljana 1986.

¹²¹ Gellichsheimer 1990, S. 11–24, mit Farbbabb. Es handelt sich um die frühesten gesicherten und datierten Werke des Bildhauers. Leonhard Kerns Altartafeln zur „Krönung Mariens“ und zur „Anbetung der Hl. Drei Könige“ befinden sich heute im Prokajinski-Museum in Maribor, Slowenien. Gellichsheimer erläutert die theologischen Bezüge der Darstellungen auf den Reliefs.

— Grünwald 1988, Kat.-Nr. 54 u. 55, S. 151–154.

¹²² Gradmann 1917, Anm. 1, S. 193. Erwähnung von Leonhard Kern in den Kalendern des Bischof Th. Chrön im Musealarchiv zu Laibach durch A. Dimitz, Mitteilungen des Vereins für Geschichte in Krain, November 1862.

Das Altarrelief mit der Huldigung des neugeborenen Jesus durch die Hl. Drei Könige zeigt einen klar gegliederten Aufbau. Die linke vertikale Hälfte wird von einer Ruine eines Stadthauses beherrscht, die rechte Hälfte zeigt eine Landschaft mit dem zuführenden Weg und einem Stadttor. Die Personengruppen Maria mit dem Kind (Joseph, Ochs und Esel fehlen) und die Könige mit Gefolge ergeben ein dichtes bewegungsarmes Bild. Maria sitzt mit dem Kind auf dem Schoß in Seitenansicht am Bildrand. Ihr langes Haar ist abgesehen von einem Reif unbedeckt¹²³, davor kniet Balthasar, der älteste der Könige, begleitet von einem die Schleppe tragenden Kind. Dahinter stehen die anderen Könige und jeweils zwei Begleiter. Melchior wird von einem Perser und einem Türken begleitet, erkennbar an der Kopfbedeckung. Kaspar in römischer Rüstung lässt an den afrikanischen Märtyrer in römischen Diensten Mauritius denken. Darüber stehen drei prominent in Szene gesetzte Dromedare, das mittlere mit einem schwarzen, pagenartigen Reiter, das vordere mit einem Äffchen auf dem Rücken. Diese und die drei begleitenden Schwarzafrikaner dürften Kerns Eindrücke aus Mauretanien wiedergeben. Melchior und sein belehrender Begleiter wenden ihre Köpfe im Gespräch einander zu, eine Haltung, die von den Köpfen der dahinterstehenden Dromedare ironisierend wiederholt wird. Schon hier nimmt der erhobene Zeigefinger des Begleiters die später häufiger zu sehende beherrschende Geste ein. Den Bildhintergrund bilden Reiseszenarien mit Pferden und wiederum Dromedaren. Auffällig für ein Altarbild sind zum einen das bis zur Mitte des Oberschenkels entblößte Bein eines Engels (Raphael) im Bildvordergrund, wodurch wohl seine Aufgabe als Reisebegleitung hervorgehoben werden soll. Zum zweiten fällt ein breites Dekolleté einer im schulterfreien Kleid gestikulierenden Frau am linken Bildrand auf (auch hier mit erhobenem Zeigefinger), möglicherweise ein Hinweis auf ihre Rolle als Wirtin und damit ein Genre-Element. Als Vorlage könnte Kern laut Fischer das große Epiphanie-Relief in der Capella Sermoneta, S. Pudenziana, Rom von 1599 durch Pier Paolo Olivieri gedient haben (Abb. 9).¹²⁴



Abb. 9 Pier Paolo Olivieri, Anbetung der Könige, 1599, Marmor, Rom S. Pudenziana.¹²⁵

¹²³ Seitenansicht, randliche Position und unbedecktes Haupthaar der Gottesmutter sind zusammen mit der gestikulierenden Wirtin eine Profanierung der Vorlage von Olivieri.

¹²⁴ Fischer 1988, S. 58–59 mit Abb.

¹²⁵ Adoration of the Magi – Pier Paolo Olivieri | Wikioo.org – The Encyclopedia of Fine Arts (05.01.2023).

Diese zeigt eine ähnliche Komposition, ist aber tiefer, bewegter und figurenreicher. Maria mit bedecktem Haupthaar wird fast in Frontalansicht gezeigt.



Abb 10 L. Kern: Krönung Mariae, 1613, Relief Lindenholz (247 × 152 cm), Maribor, Pokrajinski Museum.

Das zweite Holzrelief zeigt die Krönung Mariens bei der Aufnahme in den Himmel. Dieses Motiv war ein bevorzugtes Sujet der Gegenreformation.¹²⁶ Maria kniet betend auf einer Wolke, wie auf anderen Verkündigungsbildern, etwa von Guido Reni. Seitlich neben ihr sitzen in erhöhter Position Gottvater und Christus. Beide halten gemeinsam eine große Krone über Marias Haupt. Darüber strahlt der Heilige Geist. Marias Gesicht, von vorn gesehen, ist ernst, etwas breit und wirkt wie das einer schlichten Frau. Ihre betenden Hände sind bedeutungsgroß. Der fast nackte Christus, dessen Beine verschränkt sind, hält ein großes Kreuz in der Linken, dessen Querbalken schräg nach oben zeigt.¹²⁷ Der vollbärtige Gottvater umfasst die Weltkugel mit der Rechten. Seinen Kopf krönt eine Tiara. Die drei Protagonisten werden in einer statuarischen, fast erstarrten Haltung gezeigt. Ihre Gesichter sind ausdruckslos und ohne Mimik. Selbst die zwanzig musizierenden und singenden Engel geben in ihrer steifen Attitude der Krönungszeremonie Mariens nur eine verhaltene Festlichkeit.

Eine zunächst nicht vorgesehene, erst 1624/25 erfolgte, betont goldfarbene Fassung beider Lindenholzarbeiten ist wohl Ausdruck einer zunehmenden Barockisierung.¹²⁸ Wegen der schlichten und steif wirkenden Formensprache könnte man ein Anfängerwerk Leonhard Kerns vermuten, zumal es das erste belegte Objekt seiner

¹²⁶ Nebelthau, Morena/Roettig, Petra: Mariendarstellungen. In: Hofman, Werner (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. München 1983, S. 297–299. Maria Himmelfahrt und Krönung wurden oft gemeinsam dargestellt, wie etwa 1620 von Peter Candid im Hauptbild des Hochaltars der Münchner Frauenkirche.

¹²⁷ Eine gleichartige schräge Ausrichtung der Querbalken zeigen die Kreuze der Schächer in der Kreuzigungsgruppe im KHM Wien, Inv.-Nr. E 45 und E4 Geistliche Schatzkammer, Grünenwald 1969, Wvz. 109.

¹²⁸ Gellichsheimer 1990, S. 11.

Hand ist. Gellichsheimer meint allerdings, dass so eine „Evangelien gemäße, geradezu reformatorische Frömmigkeit, die auf Innerlichkeit zielt“ zum Ausdruck kommt.¹²⁹ Vergleicht man die Reliefs mit seinen späteren Werken, ist hier schon seine besondere, zu Konzentration und Ruhe neigende Formensprache erkennbar. Dieser durch Reduktion intensivierte Ausdruck, der heute für ihn als charakteristisch angesehen wird, veranlasste Gradmann 1917 zu ihrer Kritik an Leonhard Kern. Auch wenn er durch die Publikation von Sandrart der bekanntere Bildhauer geworden sei, hält sie den Bruder Michael III eindeutig für den bedeutenderen und begabteren Künstler.¹³⁰

Tatsächlich unterscheiden sich die für die Brüder gesicherten Werke erheblich, und zwar bezüglich Größe, Sujet und Stil. Michael arbeitete als fürstlich-hohenlohischer Bildhauer an repräsentativen Grabmalen und Epitaphen, zu Portalen und Ausstattungen von Kirchen mit Kanzeln und Heiligenfiguren. Sein Stil war der Spätrenaissance verpflichtet. Die Objekte sind stark bewegt und reich geschmückt, im Unterschied zu den reduzierten Werken seines Bruders Leonhard. Allerdings ist eine Abgrenzung der Kleinplastiken der Brüder weniger eindeutig, werden doch mehrere unsignierte Elfenbein- und Alabasterwerke mal Leonhard mal Michael zugeschrieben.¹³¹ Festzuhalten bleibt, dass für Michael Kern bisher kein wirklich gesichertes vollplastisches Werk in Elfenbein nachgewiesen ist, auch hat er angeblich nicht in Holz gearbeitet.¹³²

Forchtenberg, Heidelberg, 1614–1619, Nürnberg, 1617

(Nürnberg, Rathausportale)

Heimgekehrt von der etwa 4 jährigen Italienreise und dem Aufenthalt in Oberburg heiratete der 26 jährige Leonhard am 19.7.1614 in Forchtenberg Amalia Zöllner, die 18 jährige Tochter des hohenlohischen Amtsschreibers Georg Zöllner. Auch wenn kein Meisterbrief zu Leonhard bekannt ist, kann von der Erlaubnis zur Heirat auf eine Qualifikation als Meister geschlossen werden, da dies üblicherweise die Voraussetzung zur Gründung einer Familie war. Für die Jahre 1614, 1615, 1616 und 1618 ist Leonhard Kern im Kommunikanten-Register des Forchtenberger Pfarramtes registriert.¹³³ Die ersten drei der mindestens 14 Kinder wurden noch in Forchtenberg geboren, die nachfolgenden in Schwäbisch Hall. Die Ehe hielt fast 48 Jahre bis zu Leonhards Tod 1662. Seine Frau Amalia starb 1670 mit 74 Jahren. Vermutlich hat Leonhard von 1614 bis zu seinem Wechsel nach Heidelberg 1617 bei seinem Bruder in Forchtenberg gearbeitet. Werke aus diesen Jahren sind nicht

¹²⁹ Ders. S. 16.

¹³⁰ Gradmann 1917, S. 2 u. S. 137.

¹³¹ Schneider 2003, S. 229–239.

¹³² Brinkmann 1931, S. 187.

¹³³ Schneider 2003, S. 280–281.

gesichert. Wenige Werke werden in diesen Zeitraum gestellt, wie etwa der monogrammierte Hieronymus mit dem Löwen und die Minerva in Wien (um 1617), wobei für letztgenannte Statuette auch Michael III in Anspruch genommen wird.¹³⁴ Eine Mitarbeit von Leonhard bei seinem Bruder Michael an der Baldachintumba für Graf Ludwig II. von Löwenstein (gest. 1611) und seine Gemahlin Gräfin Anna, geb. zu Stolberg für die evangelische Stadtkirche in Wertheim wird ebenso postuliert wie seine Mitarbeit an der Tumba für Philipp Graf von Hohenlohe-Neuenstein (gestorben 1606) in der Stadtpfarrkirche Öhringen.¹³⁵

Leonhard fand spätestens ab dem Frühjahr 1617 eine Beschäftigung am Heidelberger Schloss. Dieses ließ Kurfürst Friedrich V. seit 1612 in Vorbereitung seiner Hochzeit 1613 mit Elizabeth Stuart (1596–1662) ausbauen. Insbesondere der sehr reich ausgestattete Hortus Palatinus mit aufwendigen Wasserspielen und Skulpturen beschäftigte zahlreiche Bildhauer.¹³⁶ Diese Baumaßnahmen erfolgten trotz eines stark verschuldeten Staatshaushaltes.¹³⁷ Werke von Kern sind aus dieser Zeit in Heidelberg nicht gesichert.¹³⁸

Nürnberg

Auf Vermittlung des Nürnberger Architekten Johann „Hanns“ Carl, der ebenfalls am Heidelberger Schloss tätig war, wurde Kern von Mai bis August 1617 nach Nürnberg „ausgeliehen.“ Der dortige sehr ambitionierte Rathausneubau sollte mit monumentalen Portalfiguren versehen werden, deren Entwurf der Nürnberger Goldschmied Christoph Jamnitzer (1563–1618) in Anlehnung an Michelangelo vorgelegt hatte. Der zunächst beauftragte Bildhauer Joachim Toppmann aus Magdeburg konnte den Entwurf nicht zufriedenstellend umsetzen und wurde abgelöst.¹³⁹ Kern übertraf die Erwartungen seiner Nürnberger Auftraggeber, zeigten doch Entwerfer und Ausführer „ein glücklichstes Einvernehmen“ und „ein selten nahes Verhältnis zu Michel Angelo“.¹⁴⁰ Dargestellt sind als Liegefiguren in den Giebeln zweier Rathausportale die antiken Monarchen Ninus (für Afrika) und Cyrus (für Asien) sowie

¹³⁴ Schneider 2003, S. 233.

¹³⁵ Schneider 2003, S. 74–81 und S. 63.

¹³⁶ Metzger, Wolfgang: The perspective of the prince: The Hortus Palatinus of Friedrich V. and Elizabeth Stuart at Heidelberg. In: Smart, Sara, Wade, Mara R. (Hg.): The Palatine Wedding of 1613: Protestant alliance and court festival. Wiesbaden 2013, S. 567–593.

— Frese, Annette: „Hortus palatinus“ – Der Garten Friedrichs V. und Salomon de Caus'. Locus amoenus und Ort fürstlicher Repräsentation. In: Wolf, Peter et al. (Hg.): Der Winterkönig. Friedrich V. Der letzte Kurfürst aus der oberen Pfalz. Augsburg 2003, S. 83–92.

¹³⁷ Schaab, Meinrad: Geschichte der Kurpfalz. Bd. 2 Neuzeit. Stuttgart, Berlin, Köln 1992, S. 90–91.

¹³⁸ Eine Alabastergruppe *Hercules und Hippolyta* wird für Kern und seine Heidelberger Zeit vorgeschlagen: Bitzinger 2017.

¹³⁹ Pechstein 1977, S. 95–104.

¹⁴⁰ Gradmann 1917, S. 126.

Alexander (Magna Graecia) und Caesar (Rom). Ihre Gestaltung zeigt Anklänge an die Liegefiguren der Mediceergräber von Michelangelo.¹⁴¹ Ferner soll er zwei allegorische Großplastiken für das mittlere Rathausportal zu Gerechtigkeit und Wahrheit gefertigt haben.¹⁴² Für jede Skulptur erhielt Kern 100 Gulden Honorar. Ferner werden Kern zwei große Wappenkartuschen mit Nürnberger Stadtwappen und Jungfrauenadler am Nürnberger Rathaus zugeschrieben.¹⁴³ Dieser Auftrag in Nürnberg begründete Kerns guten Ruf als Bildhauer und diese frühen Arbeiten werden noch von Sandrart ausdrücklich hervorgehoben.¹⁴⁴



Abb. 11 L. Kern, Liegefiguren zu Alexander und Caesar am Portal des Alten Rathauses (Kopie), Nürnberg nach einem Entwurf Christoph Jamnitzers 1617.

1618 kaufte Leonhard sich aus der Bürgerschaft der Stadt Forchtenberg frei, wohl um in Heidelberg ansässig zu werden.¹⁴⁵ Dort arbeitete zu dieser Zeit tonangebend der Bildhauer Sebastian Götz (um 1575–1621?). Dieser schuf als monumentale Nischenfiguren für den Hortus palatinus sechzehn individuell gestaltete fürstliche Ahnenstandbilder, die als erste frühbarocke Figuren auf deutschem Boden gelten.¹⁴⁶ Der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges mit dem Fenstersturz in Prag am 23. Mai 1618 führte zur Entmachtung und Verbannung des Kurfürsten und „Winterkönigs“ Friedrich V. und hatte die Einstellung der Arbeiten am Heidelberger Schloss zur Folge. Architekten, Handwerker und Künstler verließen die Stadt, darunter auch Leonhard Kern.

¹⁴¹ Grünenwald 1969, S. 44 u. Tafel 1.

¹⁴² Klemm, Alfred: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Stuttgart 1882, S. 186.

¹⁴³ Maué 1997, S. 35–37. Kartusche mit Stadtwappen GNM Inv.-Nr. A3577 und Kartuschenfragment vom Jungfrauenadler GNM Inv.-Nr. A3576.

¹⁴⁴ Gradmann 1917, Beleg Nr. 55 aus der Starkischen Chronik Bd. VII, fol. 110/111: „ein kunstlicher geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren werth.“ S. 196–197.

— Sandrart 1675, S. 343.

¹⁴⁵ Gradmann 1917, Beleg Nr. 12, S. 152.

¹⁴⁶ Brinkmann 1919, Bd. I, S. 166–167.

— Beyer, Nicole: Götz, Sebastian. [1998, 2017], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055> (11.03.2020).

Schwäbisch Hall 1620–1662

Leonhard zog, wohl nach erneuter vorübergehender Mitarbeit in der Werkstatt des Bruders Michael in Forchtenberg, in das 35 km entfernte Schwäbisch Hall. Seinem Antrag von Januar 1620 zur Aufnahme in das Bürgerrecht entsprach der Rat am 24. März 1620.¹⁴⁷ Vermutlich erhoffte sich Kern von der reichsfreien wohlhabenden Stadt mit ihren Salzvorkommen und wehrhaften Befestigungswerken Unabhängigkeit und Sicherheit in dem noch fernen Krieg. Zudem war der Haller Sandstein qualitativ und der heimische Alabasterstollen nicht allzu weit entfernt. Da Michael III 1610 die väterliche Werkstatt in Forchtenberg übernommen hatte und zum fürstlich-hohenlohischen Bildhauer ernannt war, mussten seine Brüder andernorts ein Auskommen suchen. Der räumliche Abstand und ein unterschiedlicher bildhauerischer Schwerpunkt verhinderten eine mögliche Konkurrenz der vier Brüder. Vermutlich hat sich Leonhard erst mit seinem Wechsel von Heidelberg nach Schwäbisch Hall auf die Fertigung von Kleinskulpturen konzentriert. Allerdings wird für möglich gehalten, dass Kern bereits um 1615/1620 für Kurfürst Friedrich V. in Heidelberg eine Raptusgruppe Hercules und Hippolyta aus Alabaster geschnitten hat.¹⁴⁸ In Schwäbisch Hall erhielt Leonhard wohl durch die Vermittlung seines Bruders Michael Aufträge vom Grafen von Oettingen für Kleinplastiken.¹⁴⁹ Dies geht aus einem Beschwerdebrief des Oettinger Amtsschreibers vom 22. November 1621 an Michael über seinen Bruder Leonhard hervor, der ein vom Grafen beauftragtes Werk nicht an ihn, sondern nach Nürnberg geliefert habe.¹⁵⁰ Sein Bruder Georg wurde fürstlicher Baumeister in Neuenstein.¹⁵¹ Der reiche Bestand an Leonhard Kern zugeschriebenen Werken im Fürstlich Hohenlohischen Museum Neuenstein spricht auch hier für eine gegenseitige Unterstützung der Brüder.

Regensburg 1632 und 1637

(Großskulpturen für die Dreieinigkeitskirche)

Mit zunehmender Kriegsdauer gingen für die architekturgebundenen Großplastiken die Aufträge auch im Hohenlohischen zurück, wie Verkauf und Datierung zu den Werken des Bruders Michael aus dieser Zeit belegen.¹⁵² Leonhard allerdings erhielt um 1631 einen Auftrag für die neuerbaute evangelische Hauptkirche, die Dreieinigkeitskirche in Regensburg, der Stadt der deutschen Reichstage. Der besondere Kirchenbau mit einem pfeilerlosen, von einem Tonnengewölbe überdeckten

¹⁴⁷ Stadtarchiv Hall 4/224 zit. nach Beutter 1988, S. 18.

¹⁴⁸ Bitzinger, Eva: A newly discovered masterpiece by Leonhard Kern: Hercules and Hippolyta. Starnberg 2017, o. P.

¹⁴⁹ Gradmann 1917, S. 121.

¹⁵⁰ Grünenwald 1969, Anm. 45, S. 33.

¹⁵¹ Rößler 1998, S. 183–177.

¹⁵² Schneider 2003, S. 30–31.

Hauptschiff wurde von dem Nürnberger Architekten Hans Carl gestaltet. Dieser hatte Kern schon 1617 die Arbeit am Nürnberger Rathaus vermittelt. Der Rat der Stadt vergab den Auftrag für sechs überlebensgroße allegorische Sitzfiguren und drei steinerne Vögel für 500 Gulden. Dieser Preis galt als günstig, lag er doch kaum über dem Jahresgehalt eines Superintendenten.¹⁵³ Die Skulpturen sollten als Portalfiguren auf hohen Säulen neben den drei Eingängen positioniert werden. Zur Besprechung des Auftrages war Kern in Nürnberg bei dem Architekten. Die Skulpturen wurden in Schwäbisch Hall gefertigt, weil dort der bessere Sandstein zur Verfügung stand und anschließend über den Wasserweg nach Regensburg transportiert. Zur Einweihung der Kirche im Dezember 1631, zwei Jahre vor der Eroberung durch die Schweden, waren die Monumentalskulpturen noch nicht fertig gestellt. Der Grund für die Verzögerung ist ebenso unklar wie die Tatsache, dass sie nie auf die vorgesehene Position kamen, auch wenn Kupferstiche von 1636 die Kirchenportale mit den Figuren zeigen.¹⁵⁴

Allerdings wurden auch Südturm und Sakristei nicht fertiggebaut, da 1632 wegen finanzieller Belastungen alle Arbeiten an der Kirche eingestellt wurden. Vier der Skulpturen stehen heute im Justitia-Hof des alten Regensburger Rathauses. Von der fünften zerstörten Skulptur zur Caritas ist nur der Kopf erhalten. Zur sechsten Skulptur fehlen alle Angaben. Die erhaltenen Sitzfiguren zeigen Allegorien zu Fides, Iustitia, Prudentia und Spes, jeweils mit wenigen passenden Attributen. Diese überdimensionierten Tugendallegorien zeigen im Unterschied zu den Nürnberger Rathausfiguren, deren Entwurf von Jamnitzer stammte, die eigene Formensprache Leonhard Kerns. Hier finden sich Einflüsse, die wohl auf seinen Aufenthalt in Neapel zurückgehen. Dort sah er vermutlich die Sitzfiguren von Apoll und Minerva am Grabmal des Jacopo Sannazaro, die Giovanni Angelo Montorsoli für die Kirche Santa Maria del Parto 1536–1543 in Anklang an seinen Lehrer Michelangelo (Grabmal für Giuliano de Medici) geschaffen hatte. Ihre Körper- und Kopfhaltung passen gut zu Kerns Portalfiguren.¹⁵⁵

¹⁵³ Stein-Kecks, Heidrun: Ein Altar im „Haus der Ecclesia“ – Addenda zur evangelischen Dreieinigkeitskirche in Regensburg. In: Hecht, Christian (Hg.): Beständig im Wandel. Berlin 2009, S. 251.

¹⁵⁴ Pfeiffer, Wolfgang: Addenda zur Ausstattung der Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg. Bd. 107, Regensburg 1967, S. 93–101.

¹⁵⁵ Trapp, Eugen: Michelangelo in Regensburg. In: Ders. (Hg.): Zwischen Gotik und Barock. Regensburg 2012, S. 115–126.

— Fischer 1988, S. 60–61.



Abb. 12 Giovanni Angelo Montorsoli, Grabmal des Jacopo Sannazaro, Sitzfiguren von Apoll und Minerva, 1536–1543. Neapel, S. Maria del Parto.

Die Sitzfiguren sind von beeindruckender Kompaktheit und Wucht. Ihre üppige antikisierende Draperie zeigt auffällig grobe, glatte Falten. Ihre Gesichter sind breit, emotionslos, wirken stoisch. Die kräftigen Beine der Iustitia sind bis zur Oberschenkelmitte entblößt, vielleicht als Ausdruck der *veritas nuda* bzw. der Wahrheitssuche. Die Klugheit hält ein Buch auf dem linken Bein, das bis zum Knie nackt ist. Die Sandsteinskulpturen im engen Hof beeindruckten noch heute durch ihre großformatige, schlichte Monumentalität.



Abb. 13, L. Kern, Allegorie der Justitia, 1632, Sandstein, H. ca. 210 cm, Justitiahof, Altes Rathaus Regensburg.

Ein weiteres Werk Leonhard Kerns steht prominent im Inneren der pfeilerlosen Dreieinigkeitskirche. Zentral auf dem Giebel des hochragenden Hauptaltars steht eine Engelfigur. Es ist die einzige großformatige vollplastische Holzskulptur, die bisher von Leonhard Kern bekannt ist. Wegen Geldmangels wurde der Hauptaltar erst 1637 vollendet. Über die Gestaltung des Altarengels gab es im Vorfeld Diskussionen zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler. Der Engel sollte zwei Wappenschilder halten, was Leonhard Kern aber ablehnte. So heißt es in einem Memorial welches der Architekt Hans Carl verfasste: *„Wegen fertigung des bewußten Engels so uff den Altar kommen soll hat er sich des verzugs halben excusiert, dann er wegen stellung dessen, so mit den zweyen schildten gemacht werden solle, in etwz*

*angestanden, daß hierin die schildt das meiste gewandt bedeckhen, in dem keine rechte beweglichkeit zue ordnen, er an fleißiger und löblicher ausfertigung nichts wüerde zue wege bringen noch erzwingen können, sondern entweder mit einem schildt, und palmenzweig, oder aber mit einer posaunen, palmen-und lohrbeerzweig in den händten, mit einem fliegendten gewandt frey stehen sollte; daß er für die fertigung des Engels 40 fl. begehre. Also stehet zue eines E. E. Cammerer und Raths gg. belieben, ob sie es in diesem mit ihme Kern versuchen wollten, weilm er guten lust darzue hat, da er diese Bilder noch fertigen sollte, wie mir dann nit zweifelt, er solche uffs zierlichst und angenehmbste fertigen würdte.*¹⁵⁶ Der Engel steht in ausgeprägtem Kontrapost auf dem rechten Bein, während das linke leicht vom Boden gelöst ist. Schultergürtel und Becken sind gegenläufig gedreht. Der rechte Arm ist nach oben vorn gereckt, die Hand hält eine Krone. Der linke Arm ist diagonal nach unten gestreckt, die Hand mit einem Palmwedel versehen. In der dynamischen fließenden Bewegung weht das Gewand so nach hinten, dass das linke Bein des Engels weitgehend entblößt ist. Die großen, gespreizten Flügel, die goldene Fassung des Gewandes und ihre Position hoch über dem Hauptaltar stellen die raumgreifende Figur prominent in den Kirchenraum.



Abb. 14, L. Kern, Altarengel, Holz, 1637, H. ca. 180 cm, Dreieinigkeitskirche Regensburg.

Diese elegant bewegte Skulptur steht in krassem Gegensatz zu den steifen monumentalen Sitzfiguren aus Stein. Hier wird überdeutlich, dass die Anwürfe Gradmanns, nämlich das Fehlen von Eleganz, die nüchterne Ausdruckslosigkeit, ein dumpfer Zwang, Kerns Ungeschicklichkeit und mangelnde Technik, nicht etwa ein Unvermögen des Bildhauers dokumentieren, sondern ein beabsichtigter Ausdruck einer schlichten Monumentalität ist.¹⁵⁷ Der Künstler beherrscht demnach unterschiedliche Formensprachen, die er je nach inhaltlichem Konzept einsetzen kann. In der Kirche über dem Altarbild mit dem letzten Abendmahl zeigt Kern einen triumphierenden, den Innenraum beherrschenden Barockengel. Für die Außenansicht wählt er monumentale Skulpturen, die das Selbstverständnis des trutzigen

¹⁵⁶ Pfeiffer 1967, S. 96–97.

¹⁵⁷ Gradmann 1917, S. 134–137.

Kirchenbaues widerspiegeln. So heißt es im Gebet zur Einweihung der Kirche, Gott möge „dieses Hauß zu einem Ritterlichen Kampfhauß“ machen, zu einer „Palæstram fidei& virtutum, eine[r] glaubens und Tugendtschuel, da alle Kinder Gottes sollen stercken ... ihren Glauben und denselben in Christlichen Tugenden üben“. ¹⁵⁸

Während die frühe Mitarbeit an der Würzburger Domkanzel kaum eine eigene Handschrift zeigen kann, ist die Nähe zu Michelangelo bei den Nürnberger Rathausfiguren sowohl italiengeprägt als auch vom Auftraggeber gewünscht. Der Italienbezug ist bei den anderen Großplastiken, besonders in Regensburg immer noch dominant. Kern folgt in seinen Werken weiterhin Michelangelos klarer Bildsprache und kompromissloser Monumentalität. ¹⁵⁹ Weitere Großskulpturen von Leonhard Kern sind bis heute nicht bekannt.

Regionales Umfeld und überregionale Tätigkeit

In Schwäbisch Hall befreite sich Leonhard – mit Ausnahme des Regensburger Auftrages – von der familiären Bindung an die Steinmetztradition und legte seinen Schwerpunkt auf Kleinplastiken. ¹⁶⁰ Diese waren gut transportabel, wenig materialaufwändig und marktgängig. Seine Statuetten aus Holz boten das in der Region gewohnte Material der deutschen Spätrenaissance und knüpften in ihrer Anmutung an die kleinplastischen Bronzen der italienischen Renaissance an. Dagegen waren die Objekte aus Elfenbein für die Kunstkammern und Sammlungen ein neuartiger Reiz. Der Nachschub des teuren exotischen Materials dürfte – zumal in Kriegszeiten – mit besonderen Schwierigkeiten verbunden gewesen sein. Da die meisten Kleinplastiken Sujets der biblischen Geschichte oder der antiken Mythen zum Thema hatten, konnten diese auf Vorrat produziert werden. ¹⁶¹ Für mittelgroße Werke verwendete Leonhard auch Speckstein, Solnhofener Stein oder Alabaster. Den reproduktiven Charakter mancher Elfenbeinwerke, beispielsweise zur Diana, wusste der Bildhauer durch besondere gestische Inventionen oder wechselnde Attribute (Hunde, Spiritelli, Ketten, Mondsichel) abzuschwächen. ¹⁶²

Leonhard erhielt 1620 mit seiner Familie das Haller Bürgerrecht. ¹⁶³ 1621 kaufte er zunächst ein Haus in der Gelbinger Vorstadt für 700 Gulden, zog aber drei Jahre später in das Stadtzentrum. Hier erwarb er ein Haus in der Pfarrgasse für 900 Gulden. ¹⁶⁴ Das Haus liegt über der Altstadt unweit der Hauptkirche St. Michael. Da von

¹⁵⁸ Trapp 2012, S. 123–124.

¹⁵⁹ Trapp 2012, S. 122–124.

¹⁶⁰ Obrich, Harald (Hg.): Lexikon der Kunst. Bd.3, München 1996, S. 718.

¹⁶¹ Schneider 2003, S. 34.

¹⁶² Herzog/ Reß 1957, Sp. 1307–1362.

¹⁶³ Beutter 1988, S. 30.

¹⁶⁴ Vermutlich war die Geruchsbelästigung durch die benachbarten Gerber hoch und die Lage zu wenig zentral (Beutter 1988).

einem Kramladen berichtet wird, kann man von einem Verkaufsatelier mit auf Vorrat hergestellten Werken ausgehen.¹⁶⁵ Kern betrieb seine sehr erfolgreiche Tätigkeit im eigenen Haus und konnte im Lauf der Jahre bis 1640 von der zunehmend notleidenden Stadt weitere Immobilien erwerben. Trotz materieller Verluste durch den Krieg und hohen Steuern sowie einer erheblichen Belastung durch seine zahlreichen Kinder, erwarb er 1642 das kleine Jagdschloss Tullau fünf Kilometer von Hall entfernt. Dort wohnte er erst nach dem Krieg in den Jahren von 1652 bis 1661, während seine Werkstatt mit Mitarbeitern vermutlich in Hall blieb.¹⁶⁶ Eine umzugsbedingt reduzierte Aufsicht über seine Werkstatt wird neben dem Alter des Bildhauers für einen angeblichen Qualitätsverlust der Werke seiner letzten Jahre angeführt.¹⁶⁷

Leonhard lebte über vierzig Jahre bis zu seinem Tod 1662 in Hall bzw. in Tullau. Nur einige Reisen nach Nürnberg und Frankfurt sind belegt, doch weitere geschäftlich motivierte Reisen sind anzunehmen.¹⁶⁸ Da für das Kabinett des Straßburger Kunstsammlers Elias Brackenhoffer mehrere Werke Leonhards aufgelistet sind, ist eine engere Beziehung zu Straßburg wahrscheinlich. Zudem lebten dort ein Mündel Leonhards und sein Neffe und Schüler Johann Georg Kern (1622–1698). Johann Georg belieferte ebenfalls die Brackenhoffersche Kunstkammer.¹⁶⁹ Erst nach dem Krieg, für den Sommer 1648, ist ein mehrmonatiger Aufenthalt Leonhard Kerns in Kleve nachweisbar. Wahrscheinlich erfolgte bei dieser Reise auch ein Besuch in den Niederlanden, zumal das Hohenlohische und ihre Fürsten eng mit den Oranien verknüpft waren.¹⁷⁰ Vor dieser Reise verfertigten Leonhard und seine Frau Amalia ihr Testament. Der Aufenthalt in Kleve war mit seiner Ernennung zum Brandenburgischen Hofbildhauer verbunden. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688) residierte zu dieser Zeit mit seiner Frau Luise Henriette, Prinzessin von Oranien, in Kleve, bevor er 1649 nach Brandenburg zurückkehrte. Leonhards Tätigkeit als Hofbildhauer wurde laut Vertragsentwurf ab 1.9.1648 auf ein Jahr beschränkt.¹⁷¹ Sein Aufenthalt in Kleve dauerte längstens von Juni bis Oktober 1648. Laut Nekrolog verzichtete Kern auf ein Angebot, als Hofbildhauer für den pfälzischen Kurfürsten zu arbeiten.¹⁷² Möglicherweise scheute der nun 60-jährige Kern

¹⁶⁵ Ebda., S. 15–30.

— Gradmann 1917, Beleg Nr. 59, S. 201. Aus einem Schreiben Kerns an den Kammersekretär des Grafen zu Öttingen vom 1.10.1627 geht hervor, dass von ihm Elfenbeinkruzifixe etwa vor einem Reichstag auf Vorrat geschaffen wurden. Allerdings fand im Zeitraum des Schreibens kein Reichstag statt.

¹⁶⁶ Fleck 1975, S. 101.

¹⁶⁷ Gradmann 1917, S. 123.

¹⁶⁸ Beutter 1988, S. 23–24.

¹⁶⁹ Grünenwald 1986, S. 72.

¹⁷⁰ Cämmerer 1995, S. 59–62.

¹⁷¹ Grünenwald 1969, Anm. 41, S. 32.

¹⁷² Ebda. S. 11.

Ortswechsel und Abhängigkeiten, zumal sein Vermögen trotz der Kriegsverluste ansehnlich blieb.¹⁷³

Die wirtschaftlichen Erfolge Kerns in den Jahren von 1620 bis 1640 resultierten aus der hohen Akzeptanz seiner Werke in zahlreichen renommierten fürstlichen Kunstkammern sowie bei kirchlichen Interessenten und privaten Sammlern.¹⁷⁴ Mit dem trotz des Krieges zunehmenden Wohlstand war eine Aufwertung seiner gesellschaftlichen Stellung in Schwäbisch Hall verbunden. 1640 wurde er in den äußeren Rat der Stadt gewählt.¹⁷⁵ Ab 1651 vertrat er das Amt des städtischen Bierschätzers.¹⁷⁶ Während sein ebenfalls sehr erfolgreicher Bruder Michael, zwischenzeitlich Bürgermeister in Forchtenberg, stark beneidet und deshalb mehrfach der Hexerei beschuldigt wurde, war Leonhard nur einmal mit dem Vorwurf der Hexerei konfrontiert.¹⁷⁷ Dies war nicht ungefährlich, wurden doch etwa beim sogenannten „Haller Hexenbad“ 1644 sieben Frauen wegen Hexerei hingerichtet.¹⁷⁸

Bei einer nur geringen Zahl monogrammierter Statuetten kam es zu einer umfangreichen Zuordnung von Werken zu seinem Namen bzw. seiner Werkstatt. Grünenwald hält 1986 über zweihundert eigenhändige Werke für möglich und etwa ein Stück pro Monat aus seiner Werkstatt für plausibel.¹⁷⁹ Einzelne neue, m. E. nicht immer überzeugende Zuschreibungen finden sich bis in die jüngste Zeit.¹⁸⁰

Zeichnungen, Modelle oder Bozzetti, die üblicherweise die Entwicklung der Werke regelmäßig begleiten, sind – abgesehen von einem Tonmodell zu den Grazien – nicht erhalten.¹⁸¹ Im Nachlass Kerns werden immerhin einige Bücher seiner kleinen Bibliothek namentlich genannt.¹⁸² Grafikbestände, die normalerweise als Vorlagen

¹⁷³ Beutter 1988, S. 19–28.

¹⁷⁴ Rijn, Maareike van: Kern, Leonhard. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 80, Berlin Boston 2014, S. 101–102.

¹⁷⁵ Iländer, Beate: Handwerker, Zünfte und die Obrigkeit in der Reichsstadt Hall. Württembergisch-Franken, Bd. 83, 1999, S. 30. Der äußere Rat bestand aus 28 Personen, die vom inneren Rat aus der Bürgerschaft erwählt wurden und bei besonders wichtigen Fragen mit dem inneren Rat tagten.

¹⁷⁶ Pelgrim, Hermann-Josef: Zum Geleit. In: Weber 2021, S. 9.

¹⁷⁷ Beutter 1988, S. 19–20.

¹⁷⁸ Panter, Armin: Jammer und Not, Hunger und Tod – Leonhard Kern in Hall und der Dreißigjährige Krieg. In: Weber 2021, S. 228–229.

— Schraut, Elisabeth: Das Hexenbad in Hall 1644. In: Dies., Beutter, Elisabeth: Hexen. Hexenwahn und Hexenverfolgung in und um Schwäbisch Hall. Ausstellungskatalog 1988, Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall 1988, S. 25.

¹⁷⁹ Grünenwald 1986, S. 70.

¹⁸⁰ Bitzinger 2017.

— Tiberius-Auctions, Wien 2022, 6. Auktion 5.7.2022 bis 6.7.2022 Los Nr. 129 Putti, Leonhard Kern; Werkstatt oder Umkreis. (tiberius-auctions.com) (29.09. 2022).

¹⁸¹ Im Hällisch -Fränkischem Museum, Schwäbisch Hall.

¹⁸² Stadtarchiv Hall 4/277 fol. 133, 14/1035, bei Beutter 1988, S. 27–28. Angeführt sind:

— Petrarca: Buch vom guten und vom bösen Glück,

dienten sind nicht erwähnt.¹⁸³ Die Beschaffung der nötigen Materialien für die Skulpturen dürfte aus der Region erfolgt sein. Der Bezug des Elfenbeins erfolgte im 17. Jahrhundert zunehmend über den Seehandel von der Westküste Afrikas aus, so dass der schwierige Transsahara-Transport entfallen konnte.¹⁸⁴ Neben Stein und Alabaster hat Kern nachweislich seines Monogramms Statuetten in Holz und Elfenbein gearbeitet. Sieben der nicht verschollenen monogrammierten Werke/Gruppen sind als Arbeiten aus Holz, sieben als Elfenbeinschnitzerei und zwei als Steinarbeiten ausgeführt. Lediglich ein Alabasterwerk ist monogrammiert (Aufbahrung Christi, New York). Die verschollenen monogrammierten Objekte sind aus Elfenbein (Kurprinz Wilhelm Heinrich), Stein (Selbstporträt) und Holz (Salutierender Knabe; Nackter Kämpfer) gefertigt.

Gründe für seine Materialwahl erschließen sich aus den Sujets nur bedingt. Auftrags- oder Rechnungsbücher sind nicht erhalten. Lieferschwierigkeiten für das teure Elfenbein sind für die langen Kriegsjahre zu erwarten, werden aber nicht in den bisher gesichteten Archivalien erwähnt. Die sehr weite Verbreitung seiner Statuetten spricht für einen Zwischenhandel durch Kunstagenten. Immerhin sind Lieferungen nach Spanien und die Niederlande sowie eigene Geschäftsreisen etwa nach Nürnberg anhand von Schriftwechseln bestätigt. Sein Verkaufsinteresse anlässlich von Reichstagen ist dokumentiert.¹⁸⁵ Häufiger anzutreffende Sujets wie Kruzifixe, Diana-, Venus-, Putti oder Sebastian-Statuetten wurden vermutlich als Werkstattarbeit auf Vorrat produziert. Reproduktionen und variantenreiche Wiederholungen in verschiedenen Materialien waren im 17. Jahrhundert als Werkstattarbeit üblich.¹⁸⁶ Für einige Werke Kerns finden sich Briefwechsel mit fürstlichen oder kirchlichen Auftraggebern wegen nicht eingehaltener Termine.¹⁸⁷ Dies deutet auf eine gute

— Boccaccios Novellen, Neue Weltbeschreibung, gedruckt 1534,

— Defension der Herren Markgrafen zu Brandenburg gegen Herrn Bischof zu Bamberg und Würzburg,

— Gualtheri Riva: Baukunst,

— Heinrich Müller: Türkenchronik,

— Sebastian Frankh: Kaiserchronik. Die Reisen zum Heiligen Land,

— Albrecht Dürer: Unterweisung mit dem Zirkel,

— Jörg Lautterbach: Peinliche Fragen,

— Albrecht Dürer: Reißbuch,

— Sebastian Frankh: Reichsabschied.

¹⁸³ Grünenwald 1986, S. 74.

¹⁸⁴ Austen, Ralph A.: Sahara. Tausend Jahre Austausch von Ideen und Waren. Berlin 2012, S. 173–201.

— Eckert, Andreas: Sklavenhandel und politische Fragmentierung. Afrika südlich der Sahara. In: Hausberger, Bernd (Hg.): Die Welt im 17. Jahrhundert. Wien 2008, S. 165–168.

¹⁸⁵ Gradmann 1917, Beleg Nr. 58 und Nr. 59, S. 200–201.

¹⁸⁶ Trusted, Majorie: The Same but Different. Baroque Ivories and Reproduction. In: Cupperi, Walter (Hg.) Multiples in Pre-Modern Art. Zürich, Berlin 2014, S. 245–270.

¹⁸⁷ Gradmann 1917, Belege Nr. 56–61, S. 198–203.

Auftragslage bis etwa Anfang der 40er Jahre hin, bevor der Süden Deutschlands zum vorherrschenden Kriegsschauplatz wurde. Nach der Schlacht von Nördlingen am 6.9.1634 wurde das Land von kaiserlichen und bayerischen sowie von schwedischen und französischen Truppen wechselweise über Jahre terrorisiert. Die Kunstkammer von Herzog Eberhard III. in Stuttgart, die auch Werke von Leonhard Kern enthielt, wurde 1635 ausgeraubt.¹⁸⁸ Die wesentlichen Kostbarkeiten des Kirchberger Kunstkabinetts wurden spätestens 1634 nach Straßburg ausgelagert und erst 1649 zurückgeholt.¹⁸⁹ 1645 verließen wegen einer Seuche die kaiserlichen Soldaten die Stadt Hall und nachrückende französische Marodeure plünderten in der Region, u. a. auch Kerns Schlösschen Tullau. Zudem führten die steigenden Kontributionen auch bei Kern zu finanziellen Einbußen.¹⁹⁰

Nur drei der 14 Kinder überlebten die Eltern. Auch wenn sie nicht früh gestorben waren, bereiteten sie Amalia und Leonhard erheblichen Kummer. Die Söhne Constantin (Maler) und Johann Jakob (Bildhauer) starben verschuldet mit Mitte 30. Der Sohn David Bernhard wurde erst Soldat, dann vagabundierender Maler und ging verschollen. Die Tochter Patientia heiratete einen Trinker. Der jüngste Sohn Heinrich schließlich reüssierte zum Pfarrer und Dekan an St. Michael in Hall. Er hatte mit seiner Frau 13 Kinder und wurde 77 Jahre alt.¹⁹¹ Sein Porträtbild (siehe Abb. 15) zeigt einen mittelalten, leicht untersetzten Mann mit Bart im Ornat. Seine linke Hand ruht auf einem knöchernen Schädel, der auf einem Tisch (Altar?) liegt. Auf dem gleichen Tisch steht ein hoch aufragendes dunkles Holzkreuz mit einem hellen, offenbar Elfenbein entsprechendem Corpus Christi vom Dreinageltyp. Das Haupt ist leicht gesenkt, die Arme in breiter V-Haltung, das Perizom breit. Das Corpus entspricht nicht dem von Leonhard Kerns Wiener Elfenbein-Kruzifix.¹⁹² Auch die anderen mit Leonhard Kern in Verbindung gebrachten jeweils nicht monogrammierten Kruzifixe zeigen kein Corpus Christi, das dem Elfenbein-Corpus auf dem Porträtbild seines Sohnes Heinrich nahekommt.¹⁹³ Dennoch darf man hier ein Werk

¹⁸⁸ Fleischhauer 1976, S. 44–47.

¹⁸⁹ Panther 1995, S. 31.

¹⁹⁰ Beutter 1988, S. 19–24.

¹⁹¹ Beutter 1988, S. 25–26.

¹⁹² Wunder, Gerd: Die Bürger von Hall. Sozialgeschichte einer Reichsstadt 1216–1802. Sigmaringen 1980, S. 220.

¹⁹³ Kern, Leonhard sind folgende Kruzifixe zugeschrieben:

Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Elfenbein 44 cm, Dreinageltyp, Kopf nach rechts leicht angehoben, Theuerkauff 1973, Abb. 21., Text bei Schmidt 2012.

Florenz, Villa del Poggio Imperiale, Elfenbein, 43,5 cm, Dreinageltyp, Kopf leicht nach rechts oben angehoben, Mund klagend geöffnet, Arme fast waagerecht, Abb. und Text bei Schmidt 2012.

Freising, Diözesanmuseum, Alabaster, 52 cm, Viernageltyp, Abb. und Text bei Schmidt 2012.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Elfenbein, Dreinageltyp. Kopf fällt auf die rechte Schulter, mit Maria und Johannes, Text und Abb. Möller 1970, S. 32–37.

Leonhards vermuten, der zahlreiche Kruzifixe aus Elfenbein, Holz und Alabaster schuf.



Abb.15 Heinrich Kern 1698 (1639–1716), Prediger an St. Michael, Schwäbisch Hall, jüngster Sohn von Leonhard Kern.

Leonhard zog aus gesundheitlichen Gründen im November 1661 von Tullau in sein Haus in der Pfarrgasse zurück. Sein Gesundheitszustand (Engbrüstigkeit, Husten, Anschwellen der Beine) verschlechterte sich und am 4. April 1662 morgens zwischen 5 und 6 Uhr verstarb er „fast bis in sein Ende redend“, also wohl noch lange bei Bewusstsein.¹⁹⁴

Aus dem Totenbuch der Pfarrkirche St. Michael in Schwäbisch Hall zur Vita Leonhards geht hervor, dass der evangelisch getaufte Bildhauer dem Wunsch des katholischen Fürstbischofs Chrön von Laibach, weiterhin für ihn zu arbeiten, nicht entsprach, da er, „der Religion halber kein lust zu bleiben gehabt“.¹⁹⁵ Auch sein Bruder Michael lehnte offenbar die Position eines fürstbischöflichen Bildhauers in Würzburg ab, weil er nicht katholisch werden wollte.¹⁹⁶ Beide Brüder belieferten allerdings kirchliche Auftraggeber verschiedener Konfessionen ohne Einschränkungen. Auffällig ist, dass Michael lebenslang zahlreiche Werke mit Madonnen-Motiven schuf, während Leonhard außer dem Altarbild in Oberburg nur wenige Beweinungsreliefs mit Maria-Bildnissen fertigte. Vollplastische Einzelstatuetten der Gottesmutter von Leonhard sind mit Ausnahme der umstrittenen Hamburger Kreuzigungsgruppe bisher nicht bekannt.¹⁹⁷

Wien, KHM, Elfenbein, 36,3 cm, Dreinageltyp, Gesicht nach rechts zum guten Schächer, Inv.-Nr. E 45, Grünenwald Wvz. Nr. 109.

Wien, KHM, Nussbaumholz, 53,6 cm, Geistliche Schatzkammer, Inv.-Nr. E 109, Abb. Rößler IV, S. 143.

¹⁹⁴ Gradmann 1917, Beleg Nr. 24, S. 157. Zitat aus dem Nekrolog. Die Krankheitszeichen sprechen für eine Herzmuskelschwäche des 73 Jahre alt gewordenen Bildhauers.

¹⁹⁵ Nekrolog als Abschrift aus dem Stadtarchiv Hall, Kirchenbuch, Eintrag vom 6. April 1662 bei Grünenwald 1969, Anm. 5, S. 31. Vollständiger Text des Nekrologes im Anhang Nr. 1 dieser Arbeit.

¹⁹⁶ Schneider 2003, S. 19.

¹⁹⁷ Grünenwald 19969, S. 46–47. Abb. zu Mariendarstellungen Leonhard Kerns im Elfenbeinrelief „Beweinung Christi“ Tafel 2 und Alabasterrelief „Ruhe auf der Flucht“ Tafel 3, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. D198 Geistliche Schatzkammer und Inv.-Nr. 10 002.

— Grünenwald 1988, S. 144–146 zur Hamburger Kreuzigungsgruppe.

Die Werkstatt Leonhards hatte keinen unmittelbaren Nachfolger. Sein Sohn Johann Jakob (1625–1663), erfolgreicher Bildhauer in London, erlag vor der geplanten Rückkehr einer Krankheit.¹⁹⁸ Mit seinem Neffen Johann Georg (1623–1698), der als Bildhauer in Öhringen tätig war, endete die künstlerisch aktive Zeit der Familie Kern. Das zu versteuernde Vermögen betrug 1623 für Leonhard Kern 2400 Gulden und stieg für 1628 auf 3200 Gulden. Ein Rückgang 1632 auf 1400 Gulden ist möglicherweise auf einen Grunderwerb zurückzuführen. Für 1634 lag das Vermögen wieder bei 2600 Gulden. Der Höchststand von 3800 Gulden wurde 1652, also nach dem Krieg, erreicht und blieb in dieser Höhe in den Folgejahren bis zu seinem Tod. Seine Witwe Amalia versteuerte 1663 noch ein Vermögen von 2500 Gulden. Ihr Nachlass 1670 betrug noch 1415 Gulden, bei sonst sehr bescheidener Habe. Sein Bruder Michael und Leonhards Schüler Johann Jakob Betzoldt erreichten als Höchstwerte jeweils etwa die Hälfte von Leonhards jährlich zu versteuerndem Vermögen.¹⁹⁹

2.2 Auftraggeber und Sammler von Kleinskulpturen

Der Einfluss von Auftraggebern und Sammlern auf Künstler und ihr Werk ist im 17. Jahrhundert zweifellos erheblich.²⁰⁰ Dies galt auch für Leonhard Kern und seine Werke. Man darf annehmen, dass in seiner frühen Schaffensphase eher Gewandfiguren für christliche Belange (Andachtsbilder, geistliche Kunstkammern) eine Rolle spielten, während mit fortschreitendem Krieg, etwa ab 1630, der Schwerpunkt auf den Aktdarstellungen lag. Mit zunehmendem Erfolg dürfte dem Bildhauer eine freiere Sujetwahl möglich geworden sein. In dem späten, erstaunlich dezidierten Auftrag von 1655 zu einem Ezechiel Epitaph, den er wohl anstatt seines kurz zuvor verstorbenen Bruders Michael erhielt, kann eine Ausnahme vermutet werden.²⁰¹

2.2.1 Fürsten von Hohenlohe

(Jesus- und Johannesknaben)

Es kann davon ausgegangen werden, dass Leonhard Kern in den ersten Jahren seiner Tätigkeit in Schwäbisch Hall, vielleicht bereits in seiner Forchtenberger Zeit, Kleinskulpturen für die Hohenloher Fürsten gearbeitet hat, zu deren Hofbildhauer Bruder Michael Kern 1610 ernannt worden war. Nach Grünenwald finden sich im Hohenlohe Museum in Schloss Neuenstein zwölf Skulpturen, die Leonhard

¹⁹⁸ Sandrart 1675, S. 343.

¹⁹⁹ Beutter 1988, S. 19–28.

²⁰⁰ Hülsen-Esch von, Andrea: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarktes. Ein Überblick. In: Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld 2014, S. 39–45.

²⁰¹ Kossatz 1988, S. 64–66.

zugeschrieben werden und drei weitere in der dortigen Privatsammlung K. Schumm.²⁰² Zehn dieser 15 Werke in Neuenstein sind aus Alabaster gefertigt. Diese werden teils Michael teils Leonhard zugeschrieben.²⁰³ Aus den von Gradmann mitgeteilten Archivalien geht hervor, dass Kern ferner in den Jahren 1624–1627 für Ludwig Eberhard, Graf zu Oettingen, aber auch für andere Auftraggeber Kruzifixe in Elfenbein und Alabaster gefertigt hat.²⁰⁴



Abb. 16, L. Kern, Jesus- und Johannes-Knabe, Elfenbein, H. 17,3 cm, Neuenstein, Inv.-Nr. NL 83.

Im Inventar der Kirchberger Kunstkammer von 1669 wird der Name Kern aufgelistet: „2 kinder von helfenbein künstlich erphunden vom althen Kern zu Hall“. Die 17,3 cm hohe Elfenbeingruppe (Inv. NL 83) wird um 1635 datiert. Zwei nackte Knaben umarmen sich, wobei der größere auf einem Fell auf einem Stein sitzt und der kleinere steht und dabei auf die Schlange tritt. Damit lässt der Künstler den Christusknaben die Schlange zertreten und nicht Maria und folgt so der protestantischen Lesart der Genesis 3.15, nämlich dem „ipse conteret“ gegenüber dem katholischen „Ipsa conteret“.²⁰⁵ Der Jesusknabe zeigt mit dem Zeigefinger auf das Herz des Johannesknaben, eine Geste, die überrascht, da üblicherweise Johannes auf den künftigen Erlöser zeigt, etwa bei Tizian oder bei Grünewald im Isenheimer Altar.²⁰⁶ Bildwerke zu diesem Sujet, etwa von Paul Heermann (zugeschrieben), sind seit dem späten

²⁰² Grünenwald 1969, S. 43–44. Der „Tote Mann“ wird allerdings später Johann Michael Maucher zugeschrieben: Panter 1995, S. 76–77.

²⁰³ Schneider 2003, S. 229–239.

²⁰⁴ Gradmann 1917, Beleg Nr. 56–60.

²⁰⁵ Kern, Leonhard, Zwei Knaben einander umarmend, um 1635, H. 17,3, Elfenbein Grünenwald 1969, Wvz. 77, S. 43–44, Neuenstein, Fürstlich Hohenlohesches Museum, Inv.-Nr. NL 83.

— Panter, Armin: Jesus und Johannesknabe. In: ders.(Hg.): Hohenlohe. Das Kirchberger Kunstkabinett im 17. Jahrhundert. Sigmaringen 1995, mit Abb. S. 68–70.

²⁰⁶ Tizian, Johannes der Täufer, um 1540, S. Maria Maggiore, Venedig. <https://www.akg-images.de/archive/Johannes-der-Täufer-2UMEBM915O8Q.html> (5.12.2021).

— Grünewald, Matthias, Isenheimer Altar, um 1560, Colmar, Musée Unterlinden.

17. Jahrhundert deutlich häufiger als zur Zeit Kerns.²⁰⁷ Dies unterstreicht erneut die Innovationskraft des hällischen Bildschnitzers, der vermutlich auf Druckvorlagen zurückgreift. So ist das Sujet der beiden Knaben ohne Maria bei Annibale Carracci als Radierung und bei Raffael als Zeichnung zu finden, während Gemälde des 16. Jahrhunderts die beiden Knaben zumeist mit der Gottesmutter wiedergeben. Auch als Skulptur werden sie üblicherweise mit Maria dargestellt, so etwa von Raffaello da Montelupo (um 1505–1566) oder von Pietro Bernini.²⁰⁸ Die realitätsnahe Wiedergabe des nackten Jesuskindes und seines kaum älteren Vorläufers Johannes des Täufers mag dem Andachtsbild eine heitere Note geben.²⁰⁹ Darüber hinaus kann die Nacktheit des Jesuskindes die Menschwerdung Gottes betonen.

In der Geistlichen Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien befinden sich zwei Elfenbeinreliefs mit den sich umarmenden sitzenden Christus- und Johannesknaben, die Leonhard Kern zugeschrieben werden und seit 1758 im Inventar gelistet sind.²¹⁰ Als Vorlage wird eine Radierung nach Guido Reni (1575–1642) genannt. Sie zeigen deutliche stilistische und ikonographische Unterschiede, wenngleich ihre Größe identisch ist.

Eine weitere Statuette mit Jesus- und Johannesknabe in der Kunstkammer Laue ist der Neuensteiner Elfenbeingruppe sehr ähnlich und wird ohne Einschränkung Leonhard Kern zugeschrieben. Das kleine Werk aus Buchsbaumholz (H. 17 cm) ist allerdings gröber gearbeitet und zeigt einen für Kern ungewöhnlich detailreichen Sockel. Dieser weist vorn unten eine vierblättrige Blüte auf, bei der es sich um die Signatur von Johann Jakob Betzoldt handeln könnte, da die Signatur des Kern-Schülers in einem Blüten-Vierpass bestand.²¹¹

²⁰⁷ Donhuijsen, Konrad: Zur Beschreibung von Elfenbeinskulpturen am Beispiel Paul Heermanns (1673–1732) und der PH Monogramme. Braunschweig 2018. Masterarbeit HBK Braunschweig. S. 40–48.

²⁰⁸ Raffaello da Montelupo, Marmorrelief, 16. Jh., Bomarzo, Palazzo Orsini; Pietro Bernini, Marmor, um 1606, Neapel, Nationalmuseum San Martino.

Sujet Jesus- und Johannesknaben im Prometheus-Bildarchiv, Köln (28.12.2021).

²⁰⁹ Real, Caroline: Zwischen Gesetz und Gnade: Bilder des alten und neuen Glaubens. In: Hess/Hirschfelder 2010, S. 115–116.

— Metzger, Christof: „es muoss ein zezerlin haben ...“ Überlegungen zur Funktion des Naturalismus im späten Mittelalter und ein Jesuskind von Nikolaus Gerhaert von Leyden. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011, S. 57–67.

²¹⁰ Leithe-Jasper, Manfred: In: Kunsthistorisches Museum Wien. Weltliche und Geistliche Schatzkammer (Bildführer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 35). Wien 1987, S. 307–308.

²¹¹ Spénlé 2016, S. 48–49. Siehe Diskussion dazu unter Puttenbacchanal und Adam-und-Eva-Reliefs, sowie Deutsch 1990.



Abb. 17 L. Kern zugeschrieben, Jesus und Johannesknabe, Buchsbaum, H. 17 cm, Slg. Laue, Sockel-Schnitzwerk mit Blütenvierpass sprechen eher für ein Werk Johann Jakob Betzoldts.

Eines seiner letzten Werke ist ein Ezechiel-Epitaph aus Stein. Joachim Ernst Graf zu Oettingen hatte es am 22. September 1655 in Auftrag gegeben und Kern führte es aus – vermutlich an Stelle seines Bruders Michael, der 1649 verstorben war. Der detaillierte Auftrag passt gut zum sogenannten Stellwag-Epitaph in St. Michael in Schwäbisch Hall.²¹² Vermutlich arbeitete Leonhard Kern mehrfach für die Hohenloher Fürsten. Einige Kern zugeschriebene kleine Objekte könnten über die Heirat von Christine Luise von Oettingen mit dem Braunschweiger Herzog Ludwig Rudolph in Braunschweiger Besitz gekommen sein.²¹³

2.2.2 Kaiserhaus Wien

(Hl. Hieronymus, Abundantia, Kruzifixe)

Die meisten Werke Leonhard Kerns befinden sich in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums Wien. Von heute insgesamt 46 Objekten, die Kern und seinem Umfeld zugeschrieben werden, kamen nur zwei Werke nach der Kaiserzeit in die Sammlung.²¹⁴ Der Name Leonhard Kern wird allerdings in keinem der verschiedenen alten Inventare genannt. Das Monogramm LK auf der Statuette Hieronymus mit dem Löwen, dem einzigen signierten Werk Kerns in den Wiener Sammlungen, wurde lange nicht aufgelöst. Demnach interessierte das Werk und weniger der Künstler. Vielleicht beeindruckte Kerns modernisierte „italienische“ Formensprache den Kaiserhof, der durch die zweite Gattin von Ferdinand II., Eleonore Gonzaga von Mantua (1598–1655) stark mit der italienischen Kunst und Kultur verbunden war. Einige Werke Kerns sind im Prodomus von 1735 zu identifizieren.²¹⁵ Erst 1910 werden durch Julius von Schlosser Objekte der Wiener Sammlung erstmals Leonhard Kern zugeschrieben, nachdem Wilhelm Vöge (Berlin) 1900 und Christian

²¹² Gradmann 1917, Beleg Nr. 61a, S. 202–203.

²¹³ Marth 2004, S. 76.

²¹⁴ Schlegel 2021, S. 72.

²¹⁵ Stampart de, Francisco, Prenner de, Antonio: Prodomus oder Vorlicht [...] deren an dem kaiserl. Hof [...] in der Haupt- und Residenzstadt Wien sich befindlichen Kunstschatzen, Wien 1735. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888a> (10.02.2020).

Scherer (Braunschweig) 1903 auf diesen süddeutschen Bildhauer aufmerksam gemacht hatten.²¹⁶

Hl. Hieronymus



Abb. 18 L. Kern, Hl. Hieronymus, sign., Elfenbein, H. 24,3 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 4548.

Unter den Statuetten im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden sich zwei verschiedene Versionen Leonhard Kerns zum Kirchenlehrer Hieronymus (400–450 n. Chr.) und zwar jeweils als Büsser, der sich mit dem Stein in der rechten Hand schuld-bewusst an die nackte Brust schlägt. Beide Statuetten sind aus Elfenbein geschnitzt. Die monogrammierte Statuette des büßenden Hieronymus mit einem Löwen als Begleitung zeigt eine fast nackte Figur eines bärtigen Mannes in rechts lastendem Kontrapost. Sein faltenreiches Lendentuch, von einem Strick um die Hüften gehalten, ist verrutscht, so dass linke Hüfte und Oberschenkel nackt sind, sehr ähnlich wie bei Kerns Kruzifix in Wien. Seine abgesenkte Linke umfasst ein kleines Kreuz ohne Korpus und hält zudem eine kleine Schriftrolle. Vorn auf der knappen, schmucklosen Plinthe ist zwischen den nackten Füßen des Heiligen das Monogramm LK in großen Buchstaben eingeschnitten.²¹⁷ Die Haltung ähnelt der Marmor-Statue des Hl. Hieronymus in der Basilica dei Frari, Venedig von Alessandro Vittoria (1525–1608), wenngleich der Heilige dort (historisch unkorrekt) ein Buch in der Linken hält und keine Schriftrolle. Auch ist sein Lendentuch sehr viel

²¹⁶ Schlegel 2021, S. 78–84.

— Vöge, Wilhelm: Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen, Teil 1: Die Elfenbeinbildwerke. Berlin, 1900.

²¹⁷ Kern, Leonhard, Hieronymus mit dem Löwen, um 1620/25, Elfenbein, H. 24,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4548. In: Grünenwald 1969, Wvz. 118, Tafel 8, S. 47. www.khm.at/de/object/002e63c044/ (15.12.2020).

umfangreicher.²¹⁸ Vittoria war wie Kern selbst stark vom Werk Michelangelos beeinflusst.²¹⁹ Die zweite Elfenbeinstatueette eines Kern zugeschriebenen büßenden Hieronymus in Wien ist mit 46 cm erheblich größer und bewegter gestaltet als die monogrammierte Version (25 cm hoch). Der Heilige steht in einem links betonten Kontrapost mit nach links oben gedrehtem Kopf und geöffnetem Mund bei nach rechts gewandtem Oberkörper. Die abgesenkte Rechte hält lediglich eine Schriftrolle. Ein Löwe oder ein weiteres Attribut fehlen. Das faltenreiche Lendentuch ist üppig angelegt. Die sandalentragenden Füße überragen die Plinthe.²²⁰ Ein Übertreten der Plinthe durch Füße oder Körperteile wird als für Kern typisch angesehen, findet sich allerdings auch häufig bei Bildwerken anderer Künstler.²²¹ Es verleiht den Standbildern den Eindruck von Bewegung und Leichtigkeit, ein formales Mittel, dessen sich nicht nur Kern bediente.

Beide Hieronymus-Versionen zeigen aufrechtstehende Männer, deren Körper keine Spuren einer Selbstkasteiung in der Wüste aufweisen. Zudem sehen sie keinesfalls verhungert aus. Ihr Ernährungszustand ist gut und ihre Muskulatur kräftig. Demnach dient dem Bildhauer das Sujet des büßenden Hieronymus zur Wiedergabe eines wohlgeformten, fast nackten Mannes mittleren Alters. Diese Präsentation von männlicher Nacktheit war vermutlich in kirchlichen Kreisen nicht unerwünscht und erweiterte das übliche Spektrum nackter Männergestalten wie Christus, Adam und Sebastian. Demgegenüber zeigen zwei Elfenbeinstatuetten zum büßenden Hieronymus von dem Würzburger Kleinplastiker Adam Lenckhardt (1610–1661) jeweils deutlich ältere Männer mit faltiger Haut, Muskelschwund und jammervollem Blick. Diese schuf Lenckhardt, der Kammerbildhauer von Karl Eusebius, Fürst zu Lichtenstein war, vermutlich als Auftragsarbeit.²²² Ein Vergleich mit der Kleinbronze Riccios zum büßenden Hieronymus mit dem Löwen zeigt, dass das Material wesentlich zur Ausdruckstärke beitragen kann. Die von der Bronze nach Wilhelm von Bode

²¹⁸ Vittoria, Alessandro, Hl. Hieronymus mit dem Löwen, Marmor, Frari-Kirche, Venedig. Abb. aus Prometheus-Bildarchiv. Die enge Beziehung von Vittoria und Michelangelo war Kern vermutlich bekannt.

²¹⁹ Avery, Victoria: Alessandro Vittoria: the Michelangelo of Venice? In: Ames-Lewis, Francis, Johannides, Paul (Hg.): *Reactions to the master*. Aldershot 2003, S. 168–170.

²²⁰ Kern, Leonhard, Hieronymus mit Schriftrolle. Um 1625, Elfenbein, H. 46 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4544. Grünenwald 1969, Wvz. 119, S. 47. Abb. in Rößler 1998, S. 138. Die Wiedergabe einer Schriftrolle statt eines Buches verweist auf Kerns Bemühen einer historisch korrekten Wiedergabe des Schriftgelehrten.

²²¹ Bitzinger 2017, o. P.

²²² Theuerkauff, Christian: Adam Lenckhardt (1610–1661) in: Baumstark, Reinhold, Volk, Peter (Hg.): *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst*. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe. München 1995, S. 93–123.

— Gampp, Axel Christoph: „Dan Geldt kann jeder haben, dergleichen Gemahl aber nicht“. Karl Eusebius von Lichtenstein und der Kunstmarkt. In: Tacke 2017, S. 80–85. Gampp berichtet über die Stellung des Fürsten Karl Eusebius von Lichtenstein auf dem Kunstmarkt.

ausgehende „eckige Derbheit“ und ein „herber Naturalismus“ werden von den eleganten, noch deutlich manieristischen Elfenbeinstatuetten Leonhard Kerns nicht evoziert.²²³

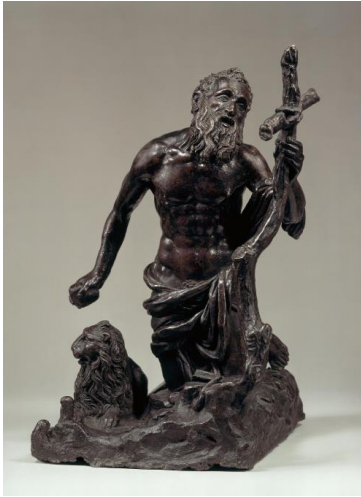


Abb. 19 Andrea Riccio, Büßender Hl. Hieronymus, um 1520/30, Bronze, H. 30 cm, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. 2337.

Eine Statuette aus Buchsbaumholz, David Heschler (1611–1667) zugeschrieben, zeigt einen fast nackten Hieronymus (mit Schamhaar), als Hinweis auf seine fleischliche Begierde, welche die Buße erforderlich machte.²²⁴ Eine andere, sehr viel drastischere Gestaltung eines alten Büßers, wohl Hieronymus, bietet eine Blei-Statuette, die nach einer nicht mehr erhaltenen Skulptur Baccio Bandinellis geschaffen sein soll.²²⁵ Der stark abgemagerte, nackte Leib zeigt kaum noch Muskeln sondern ausgeprägte Hautfaltungen, die an ein zu weites Gewand über einem dahingeschwundenen Körper erinnern. Kern zeigt dagegen den sich kasteienden Hieronymus mit einem wohlgeformten eleganten Körper, der durch die Buße nicht zerstört, sondern geläutert ist und in seiner Idealisierung vom Bildschnitzer erotisch aufgeladen wird.

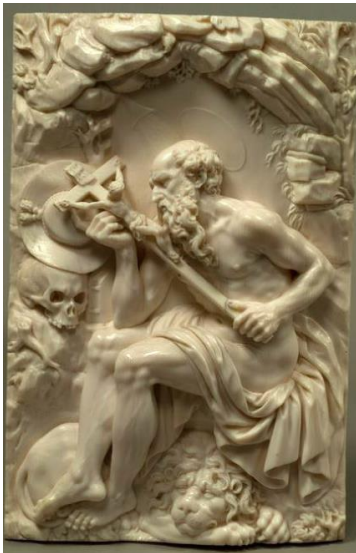


Abb. 20 Christoph Angermair, Hl. Hieronymus, Elfenbein-Relief, 23,5 × 15,4 cm, BNM, Inv.-Nr. R4577.

²²³ Krahn, Volker: Penitent Saint Jerome. In: Allen, Denis, Motture, Peta: Andrea Riccio. Renaissance master of Bronze. London 2008, S. 110–115.

²²⁴ Heschler, David, Büßender Hieronymus, um 1630, Buchsbaumholz, H. 14,5 cm, WLM Stuttgart, Inv.-Nr. KK braun-blau 92. In: Fischer, Fritz: Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Bestand, Geschichte, Kontext, Bd. 2, Stuttgart 2017, S. 650–651.

²²⁵ Kryza-Gersch, Claudia: Hl. Hieronymus (?), nach Baccio Bandinelli, 2. Hälfte 17. Jh., Blei, 73 × 51 × 40,5 cm, Dresden, SKD, Skulpturensammlung Inv.-Nr. ZV3628. In: Kojas, Stephan, Kryza-Gersch, Claudia (Hg.): Meisterwerke der Renaissance und des Barock., Dresden 2020, S. 56–57 mit Abb.

Eine andere Formensprache bei der Gestaltung eines Hl. Hieronymus findet sich im Werk Christoph Angermairs (1580–1633). Der Zeitgenosse Kerns aus dem nahen Bildhauerstädtchen Weilheim war Hofbildhauer für den katholischen Münchener Hof und gilt noch vor Kern als ein Pionier für Kleinplastiken aus Elfenbein.²²⁶ Sein detailreiches, fein gearbeitetes Elfenbeinrelief zum büßenden Hieronymus zeigt einen auf einem faltenreichen Gewand sitzenden nackten Heiligen, dessen Körperlichkeit deutlich weniger im Vordergrund steht als bei den Hieronymus-Statuetten Kerns. Angermairs immer sehr kleinteiliges und detailreiches Werk zeigt bei seinen mythologischen Sujets, wie etwa Diana oder Neptun sehr viel weniger Nacktheit als Kern. Das gilt auch für das Figurenprogramm seines berühmtesten Elfenbeinwerkes, den mit zahlreichen bukolischen Reliefs versehenen Münchener Münzschrein (1618–1624) für den Kurfürst Maximilian I. von Bayern.²²⁷

Die Bedeutung des Hl. Hieronymus als Übersetzer der Bibel aus dem Griechischen und dem Hebräischen in Latein (Vulgata) wurde möglicherweise durch die Bibelübersetzung durch Martin Luther aus dem Lateinischen in die deutsche Sprache wieder in das Bewusstsein der Zeitgenossen gerückt, so dass er zu einem begehrten Sujet auch für die kaiserliche Sammlung wurde.

Abundantia

Als wohl ältestes Objekt findet sich im Wiener Inventar von 1647 die Abundantia aus Walrosszahn (Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm). Eine Allegorie des Überflusses wurde von Grünewald



Abb. 21, L. Kern, Abundantia, H. 15,5 cm (ohne Plinthe), Wien, KHM, Inv.-Nr. 4547.

²²⁶ Trnek, Helmut: Sammlungsgeschichtliches zum Elfenbein aus ehemals habsburgischem Besitz. In: Haag, Sabine: Meisterwerke der Elfenbeinkunst. Wien 2007, S. 11–19.

²²⁷ Grünewald 1975, S. 32–41, Abb. 13–27. Münzschrein, 1618–1624, Eichenholz mit zahlreichen Elfenbeinplatten, 85 × 44 × 34,7 cm, München, BNM, Inv.-Nr. R. 4909.

dreimal Leonhard selbst zugeschrieben (darunter die Hamburger Pomona, Nürnberg, Wien) und viermal als Kern nahestehend bzw. als Werkstattarbeit (Darmstadt, London, München, Pommersfelden).²²⁸ Das große Horn, mal gefüllt mit der Öffnung nach oben gehalten (Wien), mal sich entleerend mit der Öffnung nach unten gehalten (London), verweist auf die den Göttervater Zeus nährend Ziege der griechischen Mythologie.²²⁹ Mit der Wiener Statuette einer Abundantia überrascht uns der Bildhauer in besonderer Weise. Er nimmt die Bezeichnung wörtlich (ab unda – von der Welle) und verweist damit auf die Grundlage des Wohlstandes seiner Zeit hin: die Seefahrt. So wählt er einen Zahn des Walrosses und schnitzt aus diesem die Allegorie des Überflusses. Mit der Wahl dieses Materials stellt er nicht nur eine Verbindung zum mittelalterlichen Elfenbein her, das häufig vom Walrosszahn stammte und zur Fertigung sakraler Objekte diente, sondern weist zugleich auf den Reichtum der Meere und die Bedeutung des Seehandels hin. Die vollplastische Figur mit Füllhorn und typischer Geste einer Abundantia mit dem Griff zur nährenden Brust, geht basiswärts über in den unbearbeiteten Zahn des großen Meeressäugers. Dieser Zahn steckt noch in dem anhängenden knöchernen Oberkieferteil des Walrosses, der zugleich als große und völlig ungewöhnliche Plinthe dient. Der Bildhauer bedient hiermit das Sammlerinteresse für Artificialia und Naturalia gleichermaßen. Das Füllhorn wird nicht gehalten, sondern wächst unmittelbar aus dem unbehauenen Zahn hervor. Der enge Bezug zwischen der Allegorie des Überflusses und dem nahrungsspendenden Meer ist unübersehbar. Die Ambiguität zwischen dem harten Kampf der Seefahrer gegen die Naturgewalten einerseits und die hohe Kunst aus diesem besonders harten und widerständigen Zahnmaterial erstaunliche Schönheit zu schaffen, evoziert Kern an diesem besonderen Objekt. Die 15,5 cm hohe Statuette (ohne Plinthe) ist, soweit wir wissen, ein Unikat mit dem Kern ein Capriccio, also ein überraschender Einfall, gelang.²³⁰ In seiner Besonderheit wird das Werk als „Ein meer ross zant, daraus ein Venus bildet gechnitten, undt unten an den füessen zerbrochen“ schon in einer Habsburger Inventarliste von 1647, also zu Lebzeiten Kerns, aufgeführt.²³¹ Im Prodomus zum Theatrum Artis Pictoriae von 1735 ist die Statuette mit ihrem verloren gegangenen schützenden Transportbehälter prominent abgebildet.²³² Das Werk wurde erstmals von Julius von Schlosser mit einem „L. Kern nahestehendem Meister“ in Verbindung gebracht, eine Beziehung, die

²²⁸ Grünenwald 1969. Werkverzeichnis.

²²⁹ Der von seinem Vater Chronos verfolgte und von der Mutter Rhea ausgesetzte neugeborene Zeus wurde von der Nymphe Amalthea und ihrer Ziege ernährt, an die das Füllhorn erinnert.

²³⁰ Kern, Leonhard zugeschrieben, Abundantia aus Walrosszahn, H. 15,5 cm ohne Plinthe, Wien, KHM Inv.-Nr. 4547, Grünenwald 1969, Wvz. 102, S. 46. Die nur kleine Statuette ist relativ grob gearbeitet, sei es wegen der Härte des Materials, sei es als nicht eigenhändige Arbeit.

²³¹ Schlegel, Konrad: Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 19/20, 2017/2018, S. 76–92.

²³² Stampart 1735. Abb. in Siebenmorgen 1988, S. 132.

zunächst kontrovers diskutiert wurde.²³³ Zur inhaltlichen Einordnung des Sujets nicht unwichtig ist die traditionelle Stellung des Walrosses im *Physiologus* als König der Fische. Nach den mittelalterlichen Vorstellungen werden die Fische erst durch den Anblick des Walrosses trüchtig und müssen immer wieder zur Huldigung kommen, um Nachwuchs zu haben.²³⁴ Dieser Erklärungsversuch der Fischwanderungen impliziert die Verbindung von Herrschertum, Nachkommen und Wohlstand.

Kruzifixe

In einem Schreiben von Leonhard Kern an den Kammersekretär des Grafen Ludwig Eberhard von Oettingen vom 7. September 1626 heißt es: „Sonsten hab ich neulich ein Kruzifix model nach einem schönen woll gestalteten lebendigen man gebosiert, den ich auff gehenkt an ein Kreuz gebunden und nach solchem Model ein Kruzifix von helffenbein 16 Zol groß gemacht“. In Schreiben an den gleichen Adressaten von Oktober 1627 werden weitere Kruzifixe aus Elfenbein erwähnt, die inzwischen an einen Spanier verkauft seien oder für einen Reichstag vorzufertigen seien. Eine Beziehung der heute für Kern diskutierten Kruzifixe zu einem der archivierten Schreiben lässt sich nicht sichern. Kriegsbedingte Verluste besonders in württembergischen und hohenlohischen Kunstsammlungen nach der Schlacht von Nördlingen 1634 beeinträchtigen Provenienzforschungen zum Verbleib Kernscher Werke erheblich.

Im Wiener Bestand befinden sich drei Kruzifixe mit Bezug zu Leonhard Kern. Ein Kruzifix aus Nussbaumholz wurde noch zu Lebzeiten Kerns Albrecht Dürer zugeschrieben und gilt erst seit 1987 als Arbeit des Haller Bildschnitzers.²³⁵ Fischer meint, dass es wegen der Größe von über 50 cm vermutlich als Kultstück für die Xavery-Kapelle in der Hofburg und nicht als Kunstkammerobjekt gedacht war.²³⁶ Christus wird hier in der gelösten Haltung des verstorbenen Heilands mit geschlossenen Augen und leicht nach rechts unten geneigtem Haupt gezeigt.²³⁷

Bemerkenswert und bisher nicht speziell beschrieben sind prominent hervortretende Hautvenen von der Nabelregion bis in die Nähe der Achseln ziehend, besonders rechtsseitig ausgeprägt. Aus medizinischer Sicht entspricht dies einem venösen Umgehungskreislauf, der sich typischerweise als Folge einer fortgeschrittenen

²³³ Schlegel 2017, S. 83. Überdies geht der Autor auf die zum Glauben mahnende Bedeutung des Walrosses im *Physiologus* ein.

²³⁴ *Physiologus: Vom Walross*. Aus der zweiten byzantinischen Redaktion (vielleicht 5./6. Jahrhundert) Reclam, Nr.18124, Ditzingen 2018, S. 95–97.

²³⁵ Leithe-Jasper, Manfred: *Weltliche und Geistliche Schatzkammer*. Bildführer. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1987, S. 230–231.

²³⁶ Fischer 2021, S. 60.

²³⁷ Kern, Leonhard, Kruzifix, Nussbaumholz, H. 53,6 cm, Wien, KHM, Geistl. Schatzkammer Inv.-Nr. SK GS E 109. Abb. in Weber 2021, S. 176–177. Die abgebildete Venenanomalie spricht für ein Kruzifixus nach lebendem Vorbild.

Leberzirrhose entwickelt und unter dem medizinischen Terminus technicus Caput Medusae bekannt ist, da das Krankheitszeichen an das von Schlangen durchsetzte Haupthaar der mythologischen Bedrohungsfigur erinnern soll. Der Bildhauer hat diese krankhafte Anomalie offenbar an seinem männlichen Modell gesehen und übernommen. Demnach litt dieser Mann an einer fortgeschrittenen Lebererkrankung, sei es infolge einer Leberentzündung oder eines chronischen Alkoholschadens. Dazu würde auch die eigenartige Faltenbildung der Haut um die Brustwarzen passen, die wohl Ausdruck einer Gynäkomastie infolge der Lebererkrankung ist.²³⁸ Der Befund ist ein weiteres bisher nicht beachtetes Indiz für das Arbeiten des Bildhauers nach dem lebenden Modell.

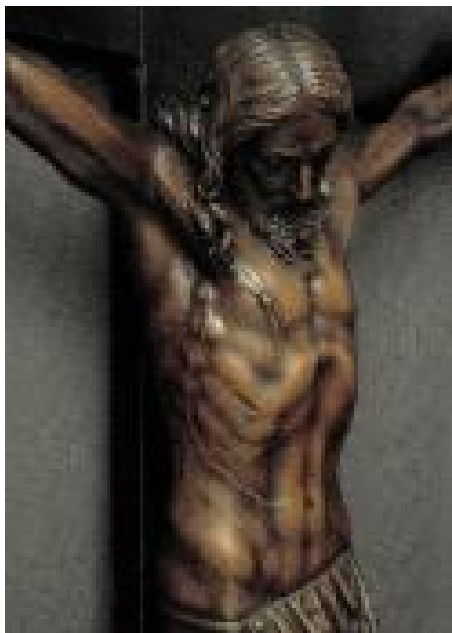


Abb. 22 L. Kern, Kruzifix, Holz, 53,6 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. SK GS E 109. Corpus Christi mit krankhafter Venenzeichnung der rechten Brust- u. Bauchwand als Indiz für eine Arbeit nach einem lebenden Modell.

Eine längere Zeit in getrennten Sammlungen aufgehobene dreiteilige Kreuzigungsgruppe aus Elfenbein wurde erst von Fillitz 1957 als gemeinsame Arbeit Leonhard Kerns erkannt und zusammengeführt.²³⁹ Christus ist hier dem guten Schächer mit stark gewendetem Kopf, offenen Augen und sprechendem Mund zugewandt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist die Gruppe 1730 in einer Gouache von Ferdinand Storffer des Schwarzen Kabinetts in der Wiener Stallburg abgebildet.²⁴⁰

²³⁸ Die Hautfalten um die Brustwarzen sind ein Hinweis auf eine Gynäkomastie, die Folge einer Lebererkrankung sein kann.

²³⁹ Kern, Leonhard, Christus und die beiden Schächer, um 1625, Elfenbein, Christus H. 36,3 cm, guter Schächer H. 33 cm, böser Schächer H. 33,5 cm, Wien, KHM, Geistliche Schatzkammer Inv.-Nr. SK GS E 4.

—Fillitz 1957, S. 207–215.

²⁴⁰ Schlegel 2021, S. 79–80.

Schließlich zeigt ein Kruzifix aus Elfenbein einen 43,3 cm großen Korpus mit weit-
ausgebreiteten Armen, straff gespanntem Körper und Blick zum Himmel.²⁴¹ Die-
ses Kruzifix in Wien ist nach E. D. Schmidt eng verwandt mit einem Kruzifix in der
Medici-Sammlung in Florenz.²⁴² Dieses sieht er zusammen mit zwei weiteren
Werken in der Florentiner Sammlung (sich umarmende Knaben und Hl. Sebastian
mit einem Engel) als Arbeit Leonhard Kerns an, die dieser wahrscheinlich während
seines Italienaufenthaltes geschaffen habe. Weitere ausgeprägte Ähnlichkeiten
des Corpus Christi in Florenz (Dreinageltyp) sieht Schmidt mit einem Alabaster-
Kruzifix in Freising (Viernageltyp), deren Gesichtsausdruck und Lendentuch er als
Replik interpretiert (Abb. 173).²⁴³

Kerns Interpretationen zu Christus am Kreuz reichen vom leidenden über den spre-
chenden bis zum verstorbenen Gottessohn am Kreuz. Der sprechende, dem guten
Schächer zugewandte Christus zeigt ein ungewöhnlich schmales Lendentuch, das
noch auf sein Menschsein und seine Sterblichkeit hinweist. Die völlig nackte Chris-
tus-Skulptur des Auferstandenen von Michelangelo als Metapher für die Vergöttli-
chung Christi verstanden, war Kern vermutlich bekannt.²⁴⁴ Unter der Bezeichnung
Christus in der Ruhe sitzt ein völlig entkleideter Christus mit Dornenkrone und über
den Schoß gelegtem Tuch. Sein muskulöser, manieristisch gestalteter Körper bietet
sich dem Betrachter in allseitiger Ansicht.²⁴⁵ Drei Reliefarbeiten mit Beweinungs-
szenarien in der Wiener Sammlung zeigen zentral den Corpus Christi in durch El-
fenbein betonter Nacktheit. In diesen personenreichen Gruppenreliefs findet sich
erwartungsgemäß die trauernde Maria. Dagegen ist bisher in Kerns gesichertem
figurativem Werk keine Statuette mit der Gottesmutter Maria bekannt, eine „Leer-
stelle“, die vielleicht mit dem lutherischen Bekenntnis des Bildhauers zu tun hat.

2.2.3 Kurfürsten Berlin-Brandenburg

(Kurprinz Wilhelm Heinrich, salutierender Putto)

Die zweitgrößte museale Sammlung nach dem Kunsthistorischen Museum Wien
besitzt die Skulpturengalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin mit
16 Objekten.²⁴⁶ Die Erwerbungen wurden demnach einerseits für ein habsburgisch-

²⁴¹ Krenn, Stefan: Geistliche Schatzkammer Nr.138, Leonhard Kern, Kruzifix aus Elfenbein, Inv.-
Nr. 1780. In: Leithe Jasper 1987, S. 306–307.

²⁴² Kern, Leonhard zugeschrieben, Elfenbein, H. 43,5 cm (bis Scheitel), Florenz, Villa del Poggio
Imperiale, 5 verschiedene Inventar Nr. In: Schmidt, Eike D.: Das Elfenbein der Medici. Bildhauerar-
beiten für den Florentiner Hof. München 2012, S. 71–86.

²⁴³ Kern, Leonhard, Christus am Kreuz, Alabaster, Freising, Diözesanmuseum.

²⁴⁴ Kerstin Schwedes: Historia in statua. Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Um-
feld des Christus von Santa Maria sopra Minerva zu Rom. Diss. TU Braunschweig, Frankfurt 1998.

²⁴⁵ Kern, Leonhard: Christus in der Ruhe, weißer Alabaster, H. 25 cm, Wien, KHM, Kunstkammer,
Inv.-Nr. KK 4429. Grünenwald 1988, S. 174–175. Schlegel in Weber 2021, S. 108–109.

²⁴⁶ Gleichauf mit derzeit 16 Werken ist die private Sammlung Würth. Weber 2021, S. 17.

kaiserliches, also katholisches und andererseits für ein hohenzollern-kurfürstliches, also reformiert-protestantisches Herrscherhaus getätigt. Nun wurden die Sujets nicht konfessionsspezifisch produziert, doch gewisse thematische Unterschiede deuten sich für die Sammlungen an.²⁴⁷ So finden sich unter den 22 Werken, die Grünenwald für Wien auflistet 3 Objekte (14%) zum Alten Testament, 7 zum Neuen Testament (32%), 8 zu mythologischen Themen (36%) und 4 zu Genre Sujets (18%). Die in Berlin nachgewiesenen Werke sind zu jeweils einem Drittel dem Alten Testament, der Mythologie und dem Genre zuzurechnen. Nicht *ein* Objekt in Berlin bezieht sich auf das Neue Testament.

Kern hat mehrere vollrunde Einzelfiguren aus dem Kontext des Alten Testaments geschnitzt und überdies mehrere Reliefs mit Endzeitszenarien wie Sintflut und Ezechiels Vision geschaffen. Diese Themen wurden offenbar vor dem Hintergrund der Lehre Luthers bevorzugt und hatten als Holzschnitte auch Eingang in die deutschsprachige Luther-Bibel von 1545 gefunden.²⁴⁸ Während Kern 1613 noch ein Arbeitsangebot des in der Gegenreformation aktiven Fürstbischofs Chrön „der Religion halben“ absagte (laut Nekrolog), war ihm später offenbar an Aufträgen aus dem katholischen Wien gelegen. So entschuldigt er sich 1626 bei dem Rat und Kammersekretär des Grafen von Oettingen für eine verzögerte Lieferung „... bin vor 3 Wochen in Nürnberg gewesen zehen Bilder geliffert welche ein Kauffmann vor 11. Monat für ein Kardinal am kaiserlichen Hof gehörig bey mir bestellt ...“²⁴⁹ Ein Großauftrag erfolgte 1632 für die evangelische Hauptkirche in Regensburg. Später arbeitete er für den evangelischen Großen Kurfürsten von Brandenburg als Hofbildhauer. Diese Aufträge zeigen, dass für beide Seiten, Auftraggeber und Auftragnehmer, die künstlerische Bildsprache entscheidend war und nicht die konfessionelle Zugehörigkeit. Das trifft auch auf zahlreiche weitere Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts zu. Selbst Lucas Cranach d. Ä., der Propagandist Martin Luthers, arbeitete auch für katholische Auftraggeber.²⁵⁰ Immerhin lässt das Bildprogramm bei Leonhard Kern konfessionsbedingte Akzente erkennen.

Leonhard Kern war für ein Jahr (1648/49) Hofbildhauer des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Der Grund für die kurze Dauer ist unklar. Es könnte sein, dass es Kern weniger um das Salär (500 Gulden) ging als vielmehr um

²⁴⁷ Relativierend für Schlussfolgerungen sind u. a. unterschiedliche Eingangsdaten in die fürstlichen Sammlungen, wenngleich diese nur zum Teil bekannt sind.

²⁴⁸ https://www.stilkunst.de/c22_biblia1545/verzeichnisse/biblia1545_bilder.ph (05.07.2021). Hier finden sich u. a. Holzschnitte zu Kain und Abel, Abraham und Isaac, Die Sintflut, Vision Ezechiels (Hesekiels).

²⁴⁹ Gradmann 1917, Beleg Nr. 58, S. 200.

²⁵⁰ Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540). Mainz 1992, S. 170–174.

— François, Etienne: Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648–1806, Sigmaringen 1991, S. 130–142.

einen besseren Zugang zum Elfenbein. Dies war schwierig zu beschaffen und teuer. So bezahlte 1641 der Schwiegervater des Bildhauers Lenckhardt für einen unbearbeiteten Elefantenzahn von 73 Pfund Gewicht einen Betrag um 118 Gulden.²⁵¹ Möglicherweise war Elfenbein über den Großen Kurfürsten leichter zu besorgen. Dieser verfolgte aktiv die Möglichkeiten des Seehandels und gründete vorübergehend eine Handelsniederlassung an der Westküste Afrikas, über die das begehrte Elfenbein bezogen werden konnte.²⁵² In der Skulpturensammlung in Berlin (SMB-MPK) sind vier Werke monogrammiert (Adam und Eva, Menschenfresserin sowie die verschollenen Werke Selbstbildnis und Salutierender Knabe). Ein Porträt des als Kleinkind verstorbenen Kurprinzen Wilhelm Heinrich (geb. 11.5.1648 in Kleve, gest. 14.10.1649) wurde von Kugler 1838 Kern zugeschrieben und soll laut Gradmann ebenfalls monogrammiert sein, was Kugler allerdings nicht erwähnt.²⁵³ Das nackte thronende Kleinkind zeigt ein stoisch ruhiges Gesicht mit Pausbacken und noch fehlendem Haupthaar. Zu seinen Füßen liegt ein Totenkopf als Hinweis auf seinen frühen Tod. Seine rechte Hand ruht auf einer seitlich weggekippten Krone.²⁵⁴

Diesem Kindertyp vergleichbar ist die sehr ähnliche monogrammierte Statuette aus Holz eines etwa gleich alten Knaben, der ebenfalls keine Haare aufweist. Auch diese Arbeit ist verschollen und nur als photographische Abbildung in einem Museumskatalog erhalten.²⁵⁵ Bei beiden verschollenen Statuetten handelt es sich vermutlich um Auftragsarbeiten für den Kurfürsten. Beide bieten wenig idealisierte realitätsnahe pausbäckige kindliche Gestalten, die sich durch die dargestellten Situationen zu einer überraschenden Bilderfindung (*inventio*) steigern. Bemerkenswert ist die Überschneidung der Lebenszeit des Kurprinzen Wilhelm Heinrich (geb. 11.5.1648–gest. 14.10.1649) und des Zeitraumes, in dem Kern als Hofbildhauer tätig

²⁵¹ Theuerkauff, Christian: Der Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Hamburg 1965, Anm. Nr. 9, S. 65.

²⁵² Giersberg, Hans-Joachim: Über die Meere nach Afrika. In: Der Große Kurfürst 1620–1688. Potsdam 1988, S. 46–50.

²⁵³ Luh, Jürgen: Der Große Kurfürst. Sein Leben neu betrachtet. München 2020, S. 270–277. Die Etablierung von Handelsposten in Westafrika wurde erst in den 1680er Jahren versucht, aber wahrscheinlich früher geplant.

²⁵⁴ Theuerkauff 1986, S. 19.

²⁵⁵ Gradmann 1917, S. 121–122.

Kugler 1838, Nr. 403.

Grünenwald 1969., Kat.-Nr. 18, Tafel Nr. 66, S. 39. Die Statuette war ehemals in Berlin, Schlossmuseum, ist verschollen und nur als Photographie erhalten.

²⁵⁶ Vöge, Wilhelm: Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. (Königliche Museen Berlin, Bd. 4) Berlin 1910, S. 179: Leonhard Kern, Salutierender Putto, Buchsbaumholz, H. 15,3 cm, Inv.-Nr. J. 1897. Monogramm LK als Graphik abgebildet. Grünenwald 1969, Salutierender Knabe, Wvz. 17.

Beutler 1988, S. 24.

oder ob er selbst keine weitere Tätigkeit als Hofbildhauer anstrebte, wissen wir nicht.



Abb. 23, li. L. Kern, Kurprinz Wilhelm Heinrich, Elfenbein H. 33 cm, ehemals Berlin, verschollen.

Abb. 24, re. L. Kern, sign., Salutierender Knabe, Buchsbaumholz, H. 15,3 cm, ehemals Berlin, verschollen.

Der Salutierende Knabe mit LK-Monogramm auf der Plinthe zeigt ein nur leicht bewegtes, stehendes Kleinkind männlichen Geschlechts, das gut genährt mit Fettpolstern an Leib und Extremitäten versehen ist. Die linke Hand ist salutierend zur Schläfe geführt. Der große Kopf ist noch ohne Haarwuchs. Bemerkenswerterweise findet sich unter den zahlreichen Kinderstatuetten Kerns nur noch die Statuette des Kurprinzen ohne Haupthaar, ein Umstand, der auf ein und denselben Künstler hinweist, auch wenn man die fragliche Monogrammierung des Kurprinzen außer Acht lässt.²⁵⁷ Der Salutierende Knabe passt gut zu einem Auftrag des Kurfürsten, vielleicht zum Geburtstag des potentiellen Thronfolgers, zumal eine Ähnlichkeit zu diesem besteht. Er ist nur etwa halb so groß wie die Statuette des sitzenden Kurprinzen aus Elfenbein, die nach dessen Tod gefertigt sein muss. Eine genaue Datierung ist bisher nicht möglich, auch nicht für die monogrammierte Adam-und-Eva-Gruppe in Berlin. Immerhin sind die nichtmonogrammierten stehenden Adam und Eva aus Elfenbein schon seit dem 14.7.1688 im Verzeichnis der kurfürstlich-brandenburgischen Kunstkammer gelistet.²⁵⁸

²⁵⁷ Kern, Leonhard, Kronprinz Wilhelm Heinrich von Brandenburg (11.5.1648–14.10.1649) als Kleinkind, Elfenbein, H. 33 cm, ehem. Berlin, Schlossmuseum, verschollen. Grünenwald 1969, Wvz. 18, Tafel 66, S. 39.

²⁵⁸ Theuerkauff 1986, S. 158–160. Berlin SMB-SMPK; Inv.-Nr. 714,715.

2.2.4 Weitere fürstliche Sammlungen

Zu den fürstlichen Kunstsammlungen mit einem umfangreichen Elfenbeinbestand gehörten neben Wien und Berlin auch die der Wittelsbacher (München), der Württemberger (Stuttgart), der Kurpfalz (Heidelberg, Mannheim, Düsseldorf) und andere mehr. Einen überdurchschnittlichen Elfenbeinschwerpunkt weist die Kunstsammlung der Braunschweiger Herzöge auf. Besonders die Brüder August Wilhelm (1714–1731) und Ludwig Rudolph (1731–1734) waren als Elfenbeinliebhaber bekannt.²⁵⁹ Die Herzogliche Sammlung umfasste zeitweilig mehr als 1000 Elfenbeinobjekte in sehr unterschiedlicher Qualität.²⁶⁰ Unter den heute noch vorhandenen etwa 600 Elfenbeinwerken finden sich nach Grünenwald acht Statuetten, für die Leonhard Kern oder sein Umkreis in Frage kommen, darunter eine Diana mit zwei Jagdhunden, eine Huckepackgruppe und ein nackter Knabe mit Vogel und Weintraube.²⁶¹ Darüber hinaus werden vier weitere Statuetten im Herzog Anton Ulrich-Museum mit Leonhard Kern in Verbindung gebracht. Neben der eingangs erwähnten Kleinbronze „Bildhauerjüngling“ (Inv.-Nr. Bro 130, erstmals erwähnt im handschriftlichen Inventar H. 29 von 1787) handelt es sich um zwei Einzelfiguren aus Holz zu Adam (Inv.-Nr. Hol 7) und Eva (Inv.-Nr. Hol 8, erstmals erwähnt in Handschrift H. 32 von 1798), wobei Eva zart mit LK monogrammiert ist. Schließlich wird eine nichtmonogrammierte Holzstatuette einer nackten Frau (Inv.-Nr. Hol 9) erstmals erwähnt in der Handschrift H. 32 von 1798.²⁶² Diese zeigt die typische kraftvolle Formensprache Leonhard Kerns und wird als größere klagende

²⁵⁹ Marth, Regine: Die Sammlungen von Rudolph August und Ludwig Rudolph (1666–1735). In: Luckhardt 2004, S. 44–87.

²⁶⁰ Marth, Regine: Bestandskatalog der Elfenbeinwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums. In Vorbereitung 2023.

²⁶¹ Scherer, Christian: Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung: Katalog der Elfenbeinbildwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Leipzig 1931, S. 46. Die Diana mit zwei Windspielen (Inv. Elf. 49) wurde zunächst als „wahrscheinlich Tiroler Arbeit um 1680“ angesprochen und in die Nähe von Ferdinand Pfauntler gebracht. Grünenwald 1969 hält sie für eine Werkstattarbeit Wvz. 135. Hegemann 1988, S. 121 sieht sie als Leonhard Kern zugeschrieben an. Zudem unter Inv.-Nr. 34 ein nackter Knabe, der einen kleineren Knaben auf dem Rücken trägt (Huckepackgruppe), H. 8,8 cm, von Scherer 1931, S. 43 einem Nachahmer Leonhard Kerns zugeschrieben. Ferner unter Inv.-Nr. 43 ein nackter Knabe mit Vogel, H. 10 cm, von Scherer 1931, S. 45 „vielleicht von einem Nachahmer“.

— Hedergott, Bodo: Ein Bildhauer. Kat.-Nr. 131. In: Kressmann, Rüdiger (Hg.) Deutsche Kunst des Barock. Ausstellungskatalog, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1975, S. 74–75: Hedergott schreibt sie ohne Einschränkung Leonhard Kern zu.

— Hegemann, Hans-Werner: Aus der Elfenbeinkunst der Welt. Zehn Jahre Deutsches Elfenbeinmuseum Erbach. Erbach 1976, Abb. 5, Katalog-Nr. 270. Der Autor ordnet die Braunschweiger Diana hier uneingeschränkt Leonhard Kern zu, während er dies 1988 durch den Zusatz „zugeschrieben“ relativiert.

— Hegemann, Hans-Werner: Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Mainz 1988, S. 121.

²⁶² Klessmann 1975, S. 3–75 und S. 87 mit Bezeichnung der Handschriften.

Braunschweiger Eva bezeichnet. Unklar ist, wann und wie die insgesamt zwölf Objekte in die Braunschweiger Sammlung kamen. Da Ludwig Rudolph 1690 Prinzessin Christine Luise (1671–1747) aus Oettingen heiratete, könnten die Werke Kerns über diese Beziehung, etwa als Geschenk oder Mitgift in die Sammlung des Braunschweiger Herzogs gekommen sein,²⁶³ hatte doch Leonhard Kern nachweislich seit 1621 für die Grafen zu Oettingen gearbeitet.²⁶⁴ Weitere Werke im Skulpturenbestand des Braunschweiger Museums werden Leonhard Kerns Neffen Johann Georg Kern zugeschrieben, vielleicht auch die Folge der verwandtschaftlichen Beziehung ins Hohenlohische. Neben sieben Kinderfiguren aus Alabaster, jeweils etwa 52 cm hoch, handelt es sich um eine Caritas mit drei Kindern aus Alabaster, 32 cm hoch (HAUM Inv.-Nr. Ste 42). Diese wurden 2019 erstmals von Grein und Kirschey Johann Georg Kern zugeschrieben.²⁶⁵ Die Ähnlichkeit mit der von Grünenwald Leonhard Kern zugeschriebenen Caritas²⁶⁶ ist so ausgeprägt, dass für diese eher Johann Georg als Urheber in Frage kommt. Hierauf wies bereits Möller 1988 hin.²⁶⁷ Eine weitere Möglichkeit eines „Kunsttransfers“ an den Braunschweiger Hof ergibt sich durch die Hochzeit von Herzog Friedrich August von Braunschweig-Wolfenbüttel 1764 mit der Herzogin Friederike Sophie von Württemberg-Oels, die einen Teil des Allodvermögens nach Auflösung der Sammlung von Herzog Carl Rudolph von Württemberg-Neuenstadt erbte.²⁶⁸ Schließlich bestand eine enge lange Beziehung zwischen den Braunschweiger Fürsten und dem Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer (1578–1647), dem die starke Nachfrage zu seinem Zeitgenossen Leonhard Kern nicht entgangen sein dürfte, eine Möglichkeit, die bisher nicht näher verfolgt wurde.²⁶⁹

Werke von Leonhard Kern finden sich in alten Sammlungsbeständen, z. T. aber auch als neuere Erwerbungen aus Nachlässen oder dem Kunsthandel, etwa im Liebieghaus, Frankfurt, im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, in der Museumslandschaft Hessen Kassel, im

²⁶³ Gerkens 1974, Anmerkungen 396–398, S. 108.

²⁶⁴ Grünenwald 1969, Anm. 44–46, S. 33. Marth 2004, S. 76 und Anm. 298.

²⁶⁵ Grein, Kerstin, Kirschey Linda Marie: Sieben Kinderfiguren; Caritas mit drei Kindern Johann Georg Kern zugeschrieben, Alabaster, 2. Hälfte 17. Jh. In: Luckhardt, Jochen, Luchterhandt, Manfred, Warncke, Carsten-Peter (Hg.): Werke aus Stein und Gips, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Dresden 2019, S. 153–157. In der Anmerkung Nr. 8, S. 156 werden unter Bezug auf Scherrer 1931 („vielleicht Nachahmer Kerns“) zwei weitere Elfenbeinwerke Inv.-Nr. Elf 34 und Inv.-Nr. Elf 43 mit Leonhard Kern in Verbindung gebracht. Damit wären sieben Statuetten des HAUM Leonhard Kern nahe, davon eine monogrammiert.

²⁶⁶ Grünenwald 1969, S. 43, Wvz. Nr. 67, Tafel 4.

²⁶⁷ Möller 1988, S. 76.

²⁶⁸ Fleischhauer 1974, S. 226.

²⁶⁹ Wenzel, Michael: Philipp Hainhofer. Handeln mit Kunst und Politik. Berlin München 2020, S. 21–42. Die vermittelten Waren sind sehr vielfältig, Elfenbein wird nicht hervorgehoben, war aber wesentlicher Bestandteil von Kunstschränken.

Bayerischen Nationalmuseum, München, im Hällisch-Fränkischen Museum, Schwäbisch Hall, im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart und im Victoria and Albert Museum in London, um nur einige der musealen Standorte zu nennen.

2.2.5 Privatsammlungen

Nach der Reformation reduzierten sich die Auftragswerke für kirchliche Einrichtungen erheblich, während Patrizier und gehobenes Bürgertum mit wachsendem Wohlstand Kunst erwarben und eigene Sammlungen anlegten.²⁷⁰

Die bekannteste alte Privatsammlung mit acht Werken Kerns ist die des Straßburger Juristen Elias Brackenhofer (1618–1682). Seine Sammlung verfolgte noch einen enzyklopädischen Ansatz. Naturalia und Artificialia stehen gleichberechtigt nebeneinander.²⁷¹ Die Inventarliste von 1683 umfasst fünf Elfenbeinarbeiten Leonhard Kerns.²⁷² Diese bestehen aus zwei gefassten Elfenbeinkannen, einem Knaben mit Apfel, einer knieenden Fortuna und einer Statuette „Mars, Venus und Cupido“ die als einzige Arbeit in der Inventarliste mit einem Herstellungsdatum, nämlich 1657 versehen ist. Ferner werden drei Pferdemodelle aus Wachs (schreitend, springend und laufend) erwähnt. Einige der Werke gelangten später in die Kunstsammlung des Landgrafen von Kassel.²⁷³ In Straßburg lebte Leonhard Kerns Mündel, dort studierte sein Sohn Heinrich ab 1660 Theologie und sein Neffe Johann Georg arbeitete 1656 und 1657 ebenfalls für die Sammlung Brackenhofer.²⁷⁴ Johann Georg war zudem wohl als Kunsthändler tätig.²⁷⁵

Eine Systematik für das Sammeln in Kunstkammern fehlte bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Schwerpunkte etwa für Naturalia und Artificialia bildeten sich schon früher, aber ästhetische Gesichtspunkte konnten noch fehlen.²⁷⁶ Abbildungen zu privaten Kunstkammern zeigen mehrfach Gemälde und Kleinplastiken aus

²⁷⁰ Thamer, Hans-Ulrich: Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit. In: Ders. (Hg.): Bürgertum und Kunst in der Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 99–113.

²⁷¹ Valter 1995, S. 72–74.

²⁷² Brackenhofer, Elias, 1683. Musaeum Brackenhoferianum https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10076150_00005.html (18.03.2021). Scan S. 109–110: „Von Helffenbein: Venus, Mars, Cupido von Leonhard Kern, dem berühmten Bildhauer zu Schwäbisch Hall und vier nackend aufrecht stehend Bilder von besagtem Meister.“

²⁷³ Kern, Leonhard: Venus, Mars und Cupido <https://elfenbein.museum-kassel.de/24135/0/19/0/k61/0/1/objekt.html> (20.09.2021).

²⁷⁴ Grünenwald 1969, Anm. 43, S. 33.

— Grünenwald 1986, S. 72, laut Rechnungsbelegen im Hohenlohe Zentralarchiv Neuenstein, Archiv Kirchberg.

²⁷⁵ Fleischhauer 1976, Anm. 179, S. 66. Johann Georg erwarb 1651/52 aus der Württembergischen Kunstkammer als Elfenbeinwerke Foecunditas und Abundantia.

²⁷⁶ Berliner, Rudolf: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. N. F. 5, 1928. Der Autor sieht bei Leibniz einen ausschließlich wissenschaftlichen Aspekt, während eine ästhetische Dimension fehle. Anm. 84, S. 347.

Elfenbein in gemeinsamer Präsentation.²⁷⁷ Eine Zunahme privater Elfenbeinsammlungen erfolgte vor allem im 18. und 19. Jahrhundert.²⁷⁸ Bei der weiten Verbreitung von Kerns Statuetten ist es möglich, dass diese auf alten Zeichnungen oder Radierungen zu Kunstkammern abgebildet sind.²⁷⁹ Das gilt etwa für eine Kreuzigungsgruppe im Schwarzen Kabinett der Wiener Stallburg²⁸⁰ und für einige Elfenbeinobjekte Kerns im Prodomus der kaiserlichen Kunstsammlung in Wien, etwa für den Anakreon, die Abundantia und die Drei Grazien.²⁸¹ Andererseits fehlen auch in bedeutenden Kunstkammern des 17. Jahrhunderts, etwa der Privatsammlung von Philipp Hainhofer, Angaben über Elfenbeinwerke.²⁸² In anderen Privatsammlungen, etwa in der berühmten Sammlung Weickmanns, spielen laut Inventarlisten Elfenbeinobjekte lediglich eine sehr marginale Rolle.²⁸³

Größere Privatsammlungen des 20. Jahrhunderts mit Elfenbeinarbeiten aus der Barockzeit sind bei der enormen Preisentwicklung der letzten Jahrzehnte selten. Ein Konvolut von sechs Statuetten Leonhard Kerns (4 × Holz, 1 × Elfenbein, 1 × Bronze) aus der Privatsammlung von Robert H. Smith, dem früheren Direktor der National Gallery of Art, Washington, wurden 2008 diesem Museum übereignet.²⁸⁴

Die 211 Werke umfassende Elfenbeinsammlung des Unternehmers Reiner Winkler wurde 2019 dem Liebieghaus, Frankfurt überlassen. Dieses erhielt so zu den vorhandenen fünf Arbeiten Leonhard Kerns und seines Umkreises weitere zwei Werke

²⁷⁷ Kunstkammerabbildungen mit Gemälden und Statuetten etwa bei Schlosser 1908 und Bredekamp 2012.

²⁷⁸ Philippovich 1982, S. 382–392.

²⁷⁹ Richter, Thomas: Wunderkammer. Kunst, Natur und Wissenschaft in Renaissance und Barock. Bd. 15, Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum. Bern 2005, S. 12. Abbildung von Kunstkammern mit Elfenbeinwerken z. B. der Kunstkammer der Regensburger Großeisenhändler- und Gewerkefamilie Dimpfl um 1668.

²⁸⁰ Schlegel 2021, S. 79–80.

²⁸¹ Zahlten 1988, S. 130.

²⁸² Schlosser von, Julius: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908, Reprint 2018, S. 88–90.

²⁸³ Weickmann, Christoph: Kunstkammer in Ulm 1655, Sammlungsverzeichnis: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1-23766> (04.01.2021). Exoticophylacium Weickmannianum oder Verzeichnis Unterschiedlicher Thier/ Vögel/ Fisch/ Meergewächs/ Ertz- und Bergarten/ Edlen und anderen Stain/ außländischem Holtz und Früchten/ fremden und seltzamen Kleidern und Gewöhr/ Optischen/ Kunst- und Curiosen Sachen/ Mahlereyen/ Muschel und Schneckenwerck/ Heydnischen/ und andern Müntzen/ [et]c.: So in Christoph Weickmanns Kunst- und Natural-Kammer in Ulm zu sehen/ und von Ihme bey etlichen wenigen Jahren hero zusam[m]en getragen ...; Auf oftmaliges begehren viler Durchreysenden/ und andern vornemmen Personen/ in Druck gegeb. Die umfangreiche Sammlung enthält überwiegend Naturalia. Drei Elfenbeinobjekte sind aufgelistet: ein Armring, ein gedrechelter Becher und ein Kruzifix, jeweils ohne nähere Angaben.

²⁸⁴ <https://www.nga.gov/press/2009/robert-smith.html> (19.09.2021).

mit Bezug zu dem Haller Bildschnitzer (Diana mit zwei Hunden Inv.-Nr. St. P. 732 und zwei Nymphen mit Gefäßen Inv.-Nr. St. P. 853).²⁸⁵

Für den Großunternehmer Reinold Würth aus dem hohenlohischen Künzelsau ist die heimatliche Verbundenheit mit dem im nahen Forchtenberg geborenen Bildhauer Grund für einen kleinen Schwerpunkt in seiner umfangreichen sehr vielfältigen Kunstsammlung. Anlässlich der Umsiedlung Kerns in die nahe Stadt Schwäbisch Hall vor 400 Jahren präsentierte die Sammlung Würth 2021 16 eigene Werke von Leonhard Kern und seinem Umkreis zusammen mit zahlreichen Arbeiten aus dem Kunsthistorischen Museum Wien in der Stadt am Kocher.²⁸⁶

2.3 Kunstmarkt, Werkstatt, Kleinbronzen

(Diana, Huckepackgruppen, Bronzen)

2.3.1 Kunstmarkt

Neugier und Staunen waren bei Augustinus negativ konnotiert, solange sie nicht auf Gott gerichtet waren. Das änderte sich im ausgehenden Mittelalter mit der Entdeckung der Natur und der Zunahme des überregionalen Handels. Seit dem 14. Jahrhundert wurden neben kirchlichen profane Auftraggeber für Architekten, Bildhauer und Maler immer wichtiger. Die Neugier auf die Welt und ihre Erzeugnisse führte zunächst zu wenig systematischen Sammlungen.²⁸⁷ Repräsentationsbedürfnis, Bildungsbeflissenheit und Interesse an der sich über Europa ausweitenden Welt waren wichtige Triebfedern für den Erwerb von „Kunststücken“ und anderen Besonderheiten, die in Kunst- und Wunderkammern gesammelt wurden. Oft gelangten „Kunststücke“ auch als politisches Geschenk in fürstliche Sammlungen. Beispielhaft sei auf zwei Elfenbeinobjekte verwiesen, die als diplomatisches Geschenk an den Kaiserhof in Wien kamen.²⁸⁸ Mit zunehmender Entwicklung der Städte wurden auch Patrizier und das wohlhabende Bürgertum als Sammler und als Auftraggeber bedeutsam.²⁸⁹ Künstlerische Produkte wurden bei Messen und auf Märkten

²⁸⁵ Bückling, Mareike: Die Künstler Leonhard Kern und Georg Pfründt. In: Dies. (Hg.): White Wedding. Die Elfenbeinsammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus. Für immer. Frankfurt 2019.

²⁸⁶ Würth, Reinhold: Grußwort. In: Weber 2021, S.8–7.

²⁸⁷ Dalton, Lorraine: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: Krüger, Klaus (Hg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2002, S. 149–161.

²⁸⁸ Polleroß, Friedrich: „Kayserliche Schatz- und Kunstkammer“. Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert. In: Haag 2015, S.270: Tafelaufsatz aus Elfenbein von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen an Rudolph II. und S.279 ein Gieß-Becken aus Elfenbein vom Salzburger Fürstbischof an Leopold I.

²⁸⁹ Valter 1995, S. 110–117.

präsentiert.²⁹⁰ Anschaulich geht das aus einer Radierung (1607) von Egidius Sadeler zu einem Kunstmarkt im Vladislav-Saal der Prager Burg hervor.²⁹¹ Kunstmärkte wurden in den großen Handelsstädten wie Augsburg, Frankfurt, Leipzig, Nürnberg und Regensburg üblich.²⁹²

Leonhard Kern erkannte früh, dass Elfenbein für die Wiedergabe des Inkarnats besonders gut geeignet war und bevorzugte dieses Material für seine kleinplastischen Arbeiten, insbesondere für Aktdarstellungen.²⁹³ Als Wiederentdecker der Elfenbeinplastik in der Neuzeit wird Francesco Terilli genannt, ein venezianischer Bildhauer (gest. 1635), der mindestens seit 1596 tätig war und sich formal an Alessandro Vittoria orientierte.²⁹⁴ Möglicherweise hat ihn Kern Ende 1612 in Venedig getroffen.



Abb. 25 Francesco Terilli, Johannes einer Kreuzigungsgruppe, Elfenbein H. 19,3 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. KK4536.

Die Ablösung der italienisch geprägten Kleinbronzen und der süddeutschen Holzschnitzereien durch Elfenbeinarbeiten von Kern und seinen Zeitgenossen könnte man als eine besondere Ausformung einer Materialikonographie ansehen, die zur Bevorzugung bestimmter Objektgrößen, Formen und Sujets führte. Das helle Material mit marmorartiger Anmutung konnte geschliffen und poliert werden, um durch Lichtreflexionen zusätzliche visuelle Reize zu evozieren. Typischerweise sind die Körperpartien poliert, nicht aber die Haartracht. Die handliche Größe und die taktile Qualität des warmen festen Stoffes steigerten die Begehrlichkeiten über die

²⁹⁰ Thamer, Hans-Ulrich: Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit. In: Ders. (Hg.): Bürgertum und Kunst in der Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 103–121.

—Hülsen-Esch von, Andrea: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick. In: Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld 2014, S. 37–40.

²⁹¹ Sadeler, Egidius, Kunstmarkt in der Prager Burg 1607. <http://diglib.hab.de?grafik=graph-a3-69-1> (26.03.2021).

²⁹² Thamer 2002, S. 99.

²⁹³ Philippovich 1982, S. 166. spricht von Kern als „der größte Meister der frühen [Elfenbein-] Zeit“.

²⁹⁴ Trnek 2007, S. 18. Schrittmacher in der figurativen Elfenbeinkunst sieht der Autor in Nikolaus Pfaff (um 1556–1612), Christoph Angermair (um 1580–1633) und in dem anonymen „Furienmeister“ um 1620.

dargestellten Motive hinaus.²⁹⁵ Die materialbedingt kleinen Elfenbeinwerke mussten aus der Nähe betrachtet werden und waren so die perfekten Kunstkammerobjekte. Der „triviale[n] Triumph des glatten, gestylten Körpers“ begann seinen Lauf.²⁹⁶

Das neue teure Material wurde vom Kunstmarkt gut aufgenommen und Kerns Werke verbreiteten sich offenbar rasch. Das ist insofern erstaunlich, da es damals keinen einheitlichen oder gar freien Kunstmarkt gab.²⁹⁷ Vermarktungsschwierigkeiten bestanden durch städtische Auflagen oder durch zunftgesteuerte Regulierungen zum Verkauf interner und besonders externer Produkte, insbesondere für die großen Messestädte wie Leipzig, Frankfurt und Augsburg.²⁹⁸ In der lange Zeit zunftfreien Stadt Nürnberg blühte der Kunsthandel deutlich stärker als in den zunftabhängigen Städten und führte durch die Ausweitung der Kunst-Exporte zu wirtschaftlichen Erfolgen.²⁹⁹ Eine Selbstvermarktung von Künstlern ist seit dem 15. Jahrhundert verbürgt und gilt wohl auch für Kern und die nahegelegenen süddeutschen Städte.³⁰⁰ Mit steigender Nachfrage sind Zwischenhändler anzunehmen, die seit dem 16. Jahrhundert üblich wurden.³⁰¹ Verkäufe der Werke Kerns nach Spanien und seine eigene [Verkaufs-?] Reise nach Kleve und Holland sind aktenkundig.³⁰²

Die ersten speziellen Gemäldegalerien mit großformatigen, gerade noch transportablen Gemälden, etwa im kaiserlichen Palast Alcázar (Mitte 17. Jh.) oder im herzoglichen Schloss Salzdahlum bei Braunschweig (Ende 17. Jh.) zeigen beispielhaft

²⁹⁵ Uchacz, Tianna Helena: „Touch will give your hand belief“. Adultery, idolatry, and touching statuary in Netherlandish culture. In: Kavalier, Ethan Matt, Scholten, Frits, Woodall, Joanna (Hg.): *Netherlandish sculpture of the 16th century*. Leiden, Boston 2017. S. 373–382. Material, Sujet und allein schon die Darstellung von Berührung üben einen taktilen Reiz aus.

²⁹⁶ Donhuijsen, Konrad: *Doing Gender*. In: Donhuijsen, Rosemarie, Donhuijsen, Konrad (Hg.): *Dunkel's Freiheit*. Joachim Dunkel. Texte zu Leben und Werk. Tübingen, Berlin 2016, S. 227.

²⁹⁷ Brenner, Danica: „Frembder Mallerkunstuckh offendtlich fail Haben“. Quellen zur zünftischen Absatzmarktsicherung und Preisbildung am Augsburger Kunstmarkt. In: Tacke 2017, S. 36–47.

²⁹⁸ Roeck 1999, S. 165: Der Augsburger Stadtrat verbot 1681: „fremde negotianten und kunstführer außer der ordinari jahrmärckten die mahlereyen ... öffentlich fail haben zulaßen“.

— Hülsen-Esch 2014, S. 37–45.

²⁹⁹ Wagner 2014, S. 80–87. und S. 106–117.

³⁰⁰ Wagner 2014, S. 222. Der Autor belegt dies etwa für Veit Stoss (um 1447–1533) und für Lorenzo Lotto (1480–1557).

— Gradmann 1917, S. 200–201, Beleg. Nr. 59: Schreiben von Leonhard Kern an den Gräfllich-Oettingischen Kammersekretär Fröscheln: „... da Inskünfftige Chur und Fürsten des Reichs eine Zusammenkunfft ein deputation oder Reichs Tag gehalten würde mich (!) durch berüerttes Kruzifix bey einem vornemen Herrn gnade zu erwerben ...“ Schreiben vom 1. Oktober 1627. Die von Kern vorgesehene Stadt (Regensburg, Augsburg, Frankfurt) ist über die Daten der abgehaltenen Reichstage nicht zu ermitteln.

³⁰¹ Wagner 2014, S. 269.

³⁰² Gradmann 1917, Beleg 24 und Beleg 59.

dieses starke Repräsentationsbestreben.³⁰³ Die kleineren Objekte verlagerten sich allmählich aus den privaten Räumen (Studioli), Kapellen oder Bibliotheken in Kunstkabinette mit speziellen Schwerpunkten. Es entwickelten sich jenseits der Antikenrezeption neue Ordnungsprinzipien für Kunstsammlungen, etwa nach Materialien und ästhetischen Gesichtspunkten, welche von den Zeitumständen beeinflusst waren.³⁰⁴ Die Zugänglichkeit fürstlicher und privater Sammlungen für Interessenten („scuola publica“) war nicht ungewöhnlich. So ist eine Öffnung des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts Braunschweig-Wolfenbüttel durch ein Besucherbuch für August 1574 nachgewiesen.³⁰⁵ Eine Systematik von Kunstsammlungen entsteht allerdings erst mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert.³⁰⁶

Eine Entwicklung findet sich auch im Sammelverhalten für Statuetten. Dabei spielt für den fürstlichen oder bürgerlichen Sammler das Material offenbar eine wichtige Rolle, sei es als gefasste und ungefasste Holzskulptur, als Kleinbronzen, besonders italienischer Provenienz oder später als Elfenbeinschnitzerei. Neben dem erzählenden Relief findet die Einzelfigur Beachtung, zunehmend auch als Aktdarstellung, zumeist mit mythologischem oder allegorischem Hintergrund.³⁰⁷ Ungeachtet einer sakralen oder profanen Thematik haben vermutlich für den kenntnisreichen Sammler die handwerkliche Beherrschung des Materials, die künstlerischen Aspekte und inhaltliche Aussagen eine wichtige Rolle gespielt.³⁰⁸ Zudem hatten die Künstler den in der Zeit gefragten Stil zu berücksichtigen. Das geht aus einer Inschrift auf einem Holzschnitt von Peter Flötner (um 1485–1546) hervor: *Vil schöner pilder hab ich geschnitten/künstlich auf welsch und deutschen sitten*.³⁰⁹ Diese vom Markt geforderte Flexibilität der Bildhauer wirkt sich auf die Zuordnung unsignierter Werke erschwerend aus. Der vermeintlich eigene Stil eines Künstlers kann demnach durch den Auftraggeber und durch Moden und Marktbedingungen erheblich beeinflusst werden, so dass die persönlichen stilistischen Eigenarten eines Künstlers in den Hintergrund treten. Dies gilt zumindest teilweise auch für das Werk Leonhard Kerns und erklärt manche Zuschreibungsprobleme.

Aus den bekannten Buchtiteln im Nachlass Kerns geht hervor, dass er sich mit Schriften der italienischen Humanisten Petrarca und Boccaccio beschäftigte sowie

³⁰³ Gerkens, Gerhard: Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel. Braunschweig 1974, S. 95–101.

³⁰⁴ Valter, Claudia: Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland. Diss., Aachen 1995, S. 9–13.

³⁰⁵ Luckhardt 2004, S. 13–16.

³⁰⁶ Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster 1998, S. 128–148.

³⁰⁷ Frosien-Leinz, Heike: Das Studiolo und seine Ausstattung. In: Beck, Herbert., Blume, Dieter (Hg.): Natur und Antike der Renaissance. Frankfurt 1985, S. 258–281.

³⁰⁸ Wagner 2014, S. 42–49.

³⁰⁹ Zit. nach Wagner 2014, S. 45.

Literatur zu den Kreuzzügen der Kaiser und der Türkengefahr las. Ein weiteres Thema war der Konfessionsstreit zwischen Brandenburg und den Bischöfen von Bamberg und Würzburg. Zudem hinterließ er ein architekturbezogenes Buch und mindestens zwei Bücher von Albrecht Dürer.³¹⁰ Aus all dem lässt sich auf sein Interesse auch jenseits der bildenden Künste schließen, ein Interesse, das Zeitgeschichte, Konfessionsdiskurs und humanistisches Gedankengut umfasst. Klug erkannte er, dass die Gestaltung sowohl religiöser als auch profaner Sujets eine potenziell breite Kundschaft erschließen konnte und Sammler mit verschiedenen Schwerpunkten ansprach. Dabei war der männlich dominierte Kreis von Sammlern zweifellos einer erotischen Konnotation der Kunstwerke nicht abgeneigt. Diese erotische Betonung war spätestens seit den Radierungen Marcantonio Raimondis (1480–1534) verbreitet und fand auch in der deutschen Spätgotik mit Dürer oder „den gottlosen Malern von Nürnberg“ beispielhafte Vertreter.³¹¹

2.3.2 Sujetwahl: Bekanntes, Gefälliges und Neues

(Anakreon, Diana)

Das Frühwerk Kerns umfasste wohl zunächst überwiegend religiöse Themen aus dem Alten Testament (Adam und Eva, Kain und Abel, Sintflut, Moses, Abraham und Isaak, David), Christusdarstellungen, Kruzifixe und Heiligenfiguren (Sebastian, Hieronymus). Die kleinformatigen Werke dienten wohl häufig als Andachtsfiguren.³¹² Die Fertigung von Kruzifixen für verschiedene Auftraggeber sichern uns vier archivierte Schreiben von 1624–1627.³¹³ Zuschreibungsdiskussionen zu Kruzifixen in Bonn, Florenz, Freising, Hamburg und Wien umfassen wahrscheinlich nur einen Teil der von Kern und seiner Werkstatt gefertigten Kruzifixe, für die bisher kein signiertes Exemplar bekannt ist.³¹⁴

Anakreon

Werke Kerns mit einem stärkeren manieristischen Stil stammen vermutlich aus den Jahren nach seinem Italienaufenthalt. Hierzu zählen die Elfenbeinstatuetten Hieronymus mit dem Löwen, David mit der Harfe und Moses mit den Gesetzestafeln,

³¹⁰ Beutter 1988, S. 27–28.

³¹¹ Müller 2011: Sebald Beham, Barthel Beham, Georg Pencz.

³¹² Möller 1970, S. 32–45.

³¹³ Gradmann 1917, Belege Nr. 56–59.

³¹⁴ Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 38 u. 109 (Hamburg, Wien).

—Grünenwald 1988, S. 145–146 (Hamburg).

—Möller 1970, S. 32–36 (Hamburg).

—Rasmussen 1977, S. 105–108 (Hamburg).

—Schlegel 2021, S. 71–87 (Wien).

—Schmidt 2012, S. 70–85 (Bonn, Florenz, Freising, Hamburg, Wien).

—Theuerkauff 1973, S. 162–167 (Bonn).

jeweils im KHM, Wien. Dieser Stil wird von einer wirklichkeitsnahen Wiedergabe des menschlichen Körpers abgelöst bzw. ergänzt.

Ab etwa 1635 überwiegt in Kerns Werk die mythologische und profane Welt.³¹⁵ Bei seinen zahlreichen unbekleideten, überwiegend weiblichen Einzelfiguren spielten weibliche Allegorien oder antike Gottheiten eine wichtige Rolle, konnte doch die unbekleidete körperliche Schönheit durch einen belehrenden oder erklärenden Inhalt sublimiert werden.³¹⁶

Soweit wir wissen, bezeichnete Kern seine Werke nicht. Für die meisten Arbeiten war das angesprochene Sujet offenkundig. Der übliche Kanon machte eine Benennung der Arbeiten im Regelfall überflüssig. Das galt für die meisten Kunstwerke der Zeit. Allerdings kamen diskrepante Benennungen selbst bei bekannten Objekten vor. So fertigte Michelangelo eine Marmorfigur für Baccio Valori, die in der Inventarliste der mediceischen Sammlung als David, von Vasari jedoch als Apoll angesehen wurde.³¹⁷ Erst mit der Verbreitung der Sujets durch Druckgraphiken wurde eine ausdrückliche Bezeichnung der Objekte häufiger, wie etwa bei der „Melencholia I“ (1514) von Albrecht Dürer. Cesare Ripas (1555–1622) Druckwerk *Iconologica* von 1593 und 1604 kam dem Bedarf nach einer standardisierten Bezeichnung der Sujets entgegen. Hierzu dienten vor allem bestimmte Attribute, die zur Kennzeichnung dienten.³¹⁸ Allerdings waren diese nicht immer unstrittig und eindeutig. Bei seltener abgebildeten Personen wurde eine Bezeichnung im Bild, etwa durch sog. Cartelina, vorgenommen, wie für den Heiligen Seraphion durch Francisco de Zurbarán.³¹⁹ Auch bei der Deckenausmalung der Sixtinischen Kapelle versah Michelangelo die alttestamentarischen Personen in den Lünetten und den Deckenfresken mit Namenstafeln.³²⁰ In den wenigen bekannten Archivalien berichtet Kern lediglich über zu liefernde Kruzifixe oder spricht sehr allgemein von Elfenbeinarbeiten, benennt aber nie ein einzelnes Werk.³²¹ Bei seinen Großskulpturen finden sich Benennungen von Dritten, etwa für die Nürnberger oder Regensburger Portalfiguren oder den Regensburger Altarengel. Nur in einem Werkvertrag für ein Epitaph des Grafen zu

³¹⁵ Haag 2007, S. 78.

³¹⁶ Schnitzler, Norbert: Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts. In: Schreiner/Schnitzler 1992, S. 337–363. Zu den verschiedenen Einflüssen auf den „neuen“ Blick auf die Frau durch den Betrachter gehören formale Aspekte wie etwa Perspektivgewohnheiten, der soziokulturelle Hintergrund und eine zunehmende Erotisierung in der Kunst.

³¹⁷ Bredekamp 2021, S. 452–454.

³¹⁸ Winkler 2018, S. 52–76. Anm. 10: In der Auflage von 1604 beschreibt Ripa 1085 Personifikationen, von denen 151 als Holzschnitt abgebildet werden.

³¹⁹ Zurbarán, de Francesco: Heiliger Seraphion (1628), Hartford, Connecticut, The Wadsworth Atheneum Museum of Art. In: Hegener 2013, S. 328–330.

³²⁰ Vecchi, Pierluigi de: Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk erstrahlt in neuem Glanz. München 2001, S. 14–76.

³²¹ Gradmann 1917, S. 196–201.

Oettingen wird das Sujet durch die Beschreibung erkennbar, aber nicht mit Namen (Vision Ezechiels) benannt.³²² Wenngleich für die (gebildeten) Zeitgenossen das Thema im Regelfall ohne Benennung erkennbar war, ist es denkbar, dass Kern durch eine Reduktion der kennzeichnenden Attribute eine Mehrdeutigkeit oder Verätselung des Sujets anstrebte, wie etwa bei der nackten Frau, den Zopf um den Kopf legend (Prag, Inv.-Nr. P 4496) oder bei dem gefesselten Jüngling mit Knaben (Wien, Inv.-Nr. 4549), der einem Hl. Sebastian, aber auch dem gefesselten Sklaven Michelangelos nahesteht. So war die Bezeichnung einer schon im Prodomus abgebildeten Elfenbeinstatue eines älteren Mannes lange unklar.³²³ Erst 1910 wurde durch Julius von Schlosser das Abbild eines Anakreon vorgeschlagen und die Arbeit Leonhard Kern zugeschrieben.³²⁴



Abb. 26 L. Kern, Anakreon, Elfenbein, H. 32,4 cm. Wien, KHM, Inv.-Nr. 4558.

Der nur mit breitem Lendentuch gekleidete, voranschreitende vollbärtige Mann zeigt eine gegenläufige Wende von Hüfte und Rumpf, dreht das Gesicht nach rechts oben und blickt intensiv himmelwärts. Seine locker geballten Hände (Attribute fehlen heute) vermitteln eine kontrollierte Dynamik. Auf dem Kupferstich im Prodomus hält er ein geleertes Trinkhorn in der rechten Hand. Sein sprechender Mund ist geöffnet, sein Kopf ist mit Blumen, wohl Rosen, umkränzt. Zwischen seinen Füßen sitzt ein kleiner Knabe mit Griffel und Schreibtafel, ein größerer stehender Knabe hält eine große Weintraube und eine einzelne Blume, offenbar für den Blumenkranz des Dichters Anakreon.³²⁵ Dieser lebte von ca. 575–ca. 490 v. Chr. und war in der Antike für seine Elegien, Gesänge und Trinklieder bekannt. Sein Hauptthema ist die Kraft des Eros. In der Antike stand seine Statue auf der Akropolis. Eine antike Statue des nackten Anakreon wurde erst im 19. Jahrhundert gefunden. Abbildungen von Anakreon sind auf griechischen Vasen nachweisbar. Das Sujet ist in der bildenden

³²² Gradmann 1917, S. 202–203.

³²³ Stampart/Prenner 1735.

³²⁴ Schlegel in Weber 2021, S. 76.

³²⁵ — Kern, Leonhard, Anakreon, Elfenbein, H. 32,4 cm, Wien KHM, Inv.-Nr. 4558, Grünenwald 1969 Wvz. Nr. 104. Weber 2021, S. 110–111.

Kunst des 17. Jahrhundert selten³²⁶, in der Literatur dagegen häufiger.³²⁷ Kerns Anakreon-Statuette unterstreicht sowohl seine besondere Inventio als auch die Betonung des Eros in seinem eigenen Werk. Leonhard Kern wurde zu diesem Elfenbeinwerk möglicherweise durch ein Gemälde Nicolas Poussins von 1635 zu Anakreon angeregt.³²⁸ Vielleicht war dem alternden Bildhauer auch das Anakreon zugeschriebene Zitat bekannt: „Dem Greis geziemt es doppelt, mit süßem Tand zu spielen, je näher er dem Ende.“³²⁹ Die Körperhaltung von Anakreon und Hieronymus mit der Schriftrolle (beide in Wien) ist spiegelbildlich sehr ähnlich, ihre Größe (32,4 cm versus 46 cm) variiert allerdings so stark, dass die Möglichkeit von Pendants-Figuren ausscheidet.

Diana

Die keusche Göttin der Jagd Diana (bzw. griech. Artemis) ist neben Gemälden und Standbildern zu Venus und Eva, das am häufigsten gewählte nackte weibliche Sujet im 16. und 17. Jahrhundert. Während in der Antike lediglich Aphrodite um 360–340 v. Chr. unbekleidet dargestellt wird (Praxiteles: Aphrodite von Arles, Marmor, 360 v. Chr., Aphrodite von Knidos, um 340 v. Chr.) zeigen Skulpturen von Artemis noch eine bekleidete Göttin der Jagd (Artemis Colonna, um 340/330 v. Chr., Marmor-nachbildung, Pergamonmuseum Berlin; Diana von Versailles, Paris, Louvre; Artemis Rospigliosi, Paris, Louvre)³³⁰. Auf dem Ostfries der Cella vom Parthenon-Tempel, Akropolis, Athen (184 v. Chr.) ist die kriegführende Artemis reich gewandet und lässt nur die linke Schulter unbedeckt. Erst seit der italienischen Renaissance wird die Göttin der Keuschheit und der Jagd unbekleidet wiedergegeben, als Gemälde (etwa von Tizian, Tintoretto u. v. a.) oder in der Skulptur als Einzelfigur, nackt oder nur leicht bekleidet, bei der Jagd oder beim Bad, etwa von Alessandro Vittoria, Pietro Francavilla oder Simone Mosca.³³¹ Von Kern wird Diana als stehende, allseitig ansichtige nackte Frau gezeigt, die als begehrenswerte, keusche Jägerin selbst zur

³²⁶ Eine Erwähnung von Anakreon fehlt bei Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. II Profane Darstellungen. Budapest 1956.

³²⁷ Bagordo, Andreas: Anakreon. In: Zimmermann, Bernhard (Hg.): Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. Handbuch der griechischen Literatur der Antike. München 2011, S. 213–217.

³²⁸ Poussin, Nicolas, <https://www.akg-images.de/archive/Die-Inspiration-des-Anakreon-2UMDHU-HID8R4.html> (21.10.2021).

³²⁹ Anakreon, <https://www.zitate.eu/autor/anakreon-zitate/65228> (21.10.2021).

³³⁰ Fuchs, Werner: Die Skulptur der Griechen. München 1993, S. 216–223.

³³¹ Mosca, Simone, Diana und Aktäon, um 1554, Marmor, Florenz, Bargello. https://www.wga.hu/html_m/m/mosca/dianacte.html (2.12.2020).

— Vittoria, Alessandro, Venus/Diana?, um 1560, Bronze, H. 71,5 cm, Berlin, SMB-SMPK In: Krahn 1995, S. 300–301.

— Francavilla, Pietro, zugeschrieben, Diana mit springendem Hirsch, um 1570/75, Bronze, H. 83,3 cm, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen. In: Krahn 1995, S. 330–331.

Gejagten wird. Der Reiz des Sehens wird erhöht durch die damit verbundene Gefahr der Bestrafung. Auf Aktäons Schicksal wird durch die begleitenden Hunde angespielt.³³² Zudem klingt in dem verbotenen Sehen der verbotene Griff vom Baum der Erkenntnis an. Ovids Metamorphose vom sehenden Aktäon und der keuschen Diana kann für die Kunst der frühen Neuzeit als doppelte Implikation des wissenden Sehens und des Reflektierens über die Chancen und Gefahren neuer Erkenntnisse verstanden werden.³³³ Eine von Leonhard Kern monogrammierte oder signierte Diana-Statuette ist bisher nicht bekannt, so dass auf stilistische Zuschreibungen zurückgegriffen werden muss. Grünenwald listet in ihrem Werkverzeichnis neben der bogenspannenden Diana in Berlin nur die Diana in London und eine weitere Diana in Wien auf.³³⁴ Für seine Werkstatt bzw. Nachfolger benennt sie sechs Diana-Statuetten (Braunschweig, Dresden, Hamburg, München, St. Petersburg, Stockholm). Ein weiteres Exemplar in Wien scheidet sie im Gegensatz zu anderen Kunsthistorikern aus.³³⁵ Dieses Wiener Exemplar (KHM, Inv.-Nr. 4576) wurde zunächst als Werk Ferdinand Pfandtlers (um 1680) angesehen, dann Georg Petel und schließlich mit unterschiedlicher Nachdrücklichkeit Leonard Kern zugeschrieben. So findet man im Schrifttum des KHM Wien 2007 als Herkunftsbezeichnung „süddeutsch“³³⁶ und im Jahr 2021 „Leonhard Kern“.³³⁷ Dieses Werk wurde als Prototyp der Dianen angesehen und auf weitere Werke dieses Sujets bezogen.³³⁸ Bis 2015 werden mindestens 16 Diana-Statuetten Leonhard Kern und seinem Umkreis zugeschrieben.³³⁹ Die große Ähnlichkeit, verbunden mit mehr oder weniger deutlichen Abweichungen und variierenden Attributen, zeigt eine Analyse von mehreren Diana-Statuetten aus

³³² Ovid, Publius Naso: Metamorphosen. Neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink. Zürich, München 1989, S. 66–69.

³³³ Busch, Werner: Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktäon und Callisto“. Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 52, 1989, S. 257–277.

³³⁴ Kern, Leonhard, Diana mit Jagdhund, um 1640/45, Buchs, H. 22,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A1-1922. Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 57, Tafel 48. <https://collections.vam.ac.uk/item/O312263/diana-statuetten-kern-leonhard/> (01.12.2020).

— Kern, Leonhard, Bogenspannende Diana, Buchs, H. 29 cm, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. M152a. Grünenwald 1969, Wvz. 12, S. 38, Tafel 32.

— Kern, Leonhard, Diana mit Jagdhund, um 1635, Elfenbein, H. 15,8 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 4629. Grünenwald 1969, Wvz. 115, Tafel 24.

³³⁵ Grünenwald 1969: Braunschweig, HAUM Inv.-Nr. Elf 49. Wvz.-Nr. 135. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe Inv.-Nr. II 401. Wvz. 148. Hamburg, Kunsthandel, heute Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P 732. München, Wittelsbacher Ausgleichsfond, Inv.-Nr. R3585 des BNM, 1923 abgegeben. Grünenwald 1969, Wvz. 163.

St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. J 7268. Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 154. Stockholm, Königl. Kunstkammer Inv.-Nr. HGK SS153. Grünenwald 1969, Wvz. 175.

³³⁶ Haag 2007, S. 84.

³³⁷ Schlegel 2021, S. 189.

³³⁸ Theuerkauff 1984, S. 63–65. Diana mit zwei Jagdhunden, Wien, KHM, Inv.-Nr. 4576.

³³⁹ Schmidt/Smith 2015, S. 64. Die Diana mit zwei Hunden und einem Knaben mit Horn im Louvre, Paris, L. Kern Werkstatt, Inv.-Nr. CL 20806 fehlt in der Auflistung.

der Elfenbeinsammlung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, ergänzt über den Wittelsbacher Ausgleichsfond.³⁴⁰ Die Autorin resümiert in kritischer Sicht der Zuschreibungsversuche: „Vor dem derzeitigen Forschungsstand kann die Herkunft der Diana-Figuren nicht eindeutig geklärt werden.“ Diese Unwägbarkeiten in der Zuschreibung werden in den einzelnen musealen Diana-Beständen sehr unterschiedlich oder gar nicht zum Ausdruck gebracht.³⁴¹ So wird selten einmal eine Diana mit einem Hund ohne Einschränkung Kern zugeschrieben.³⁴² Zumeist wird nur die Werkstatt Kerns genannt, was die Unsicherheit der Autorenschaft reflektiert. Anhand einer Diana mit Putto und Hund im Grünen Gewölbe Dresden wird die Zuschreibungsdebatte ebenso ergebnisoffen weitergeführt wie anhand eines Exemplars im Louvre.³⁴³ Die Sachlage wird nicht einfacher durch den Nachweis, dass Johann Georg Kern 1656 an die Brackenhoffersche Sammlung ebenfalls eine Diana-Statuette verkauft hat. Zudem wurde auch Leonhards Sohn Johann Jakob und sein Schüler Johann Jakob Betzoldt ins Gespräch gebracht.³⁴⁴ Die nach Kappel „inspirierende Kraft dieser [Diana-] Komposition aus der Kern-Werkstatt“ ist Ausdruck der erfolgreichen Inventio ihres Meisters.³⁴⁵

³⁴⁰ Hennl, Maria: Die Elfenbeinsammlung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Ansbach 2017, Abb. 79, S. 237.

³⁴¹ Hennl 2017, Abb. 52–78. Die Autorin listet die Zuschreibungen und Museumsbezeichnungen zum Diana-Sujet mit Leonhard Kern-Bezug auf. Diskussion der Urheberschaft, S. 50–54.

³⁴² Kern, Leonhard, Diana, Elfenbein, H. 15,8 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 4629, <http://www.wg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/17/html/1398.htm> (21.10.2021).

—Kern, Leonhard, Diana, Buchsbaum, H. 24 cm, London, Victoria and Albert Museum Inv.-Nr. A1 1922 <https://collections.vam.ac.uk/item/O312263/diana-statuetten-kern-leonhard/> (22.10.2021).

³⁴³ Kappel 2017, S. 75–78.

—Malgouyres 2010, S. 42–44.

³⁴⁴ Theuerkauff 1984, S. 64.

—Hennl 2017, S. 51.

³⁴⁵ Kappel 2017, S. 76.



Abb. 27 links L. Kern Werkstatt? Diana, Elfenbein H. 22,3 cm, Braunschweig. HAUM, Inv.-Nr. E 49.

Abb. 28 Mitte L. Kern, Diana, Buchsbaumholz, H. 24 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A1-1922.

Abb. 29 rechts L. Kern Werkstatt, Diana, Elfenbein H. 27,2 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. CI 20806 mit Putto hinter Diana.

Allen Diana-Statuetten ist gemein, dass es sich um einzelnstehende, völlig nackte, weibliche Figuren handelt, zumeist ohne Schamgeste und ohne Tuch. Sie werden von ein oder zwei Jagdhunden begleitet, die der Rasse italienischer Windspiele zuzuordnen sind und z. T. Zitzen aufweisen, also auch Hündinnen darstellen. Diana hält sie in einigen Werken an (nicht immer noch vorhandenen, wohl auch nachträglich ergänzten) maßstabsgerechten Ketten. Ketten, auf nackter weiblicher Haut getragen, waren auch seinerzeit erotisch aufgeladen, wie etwa Cranachs Gemälde der Quellnymphe zeigt.³⁴⁶ Die Zahl und die Haltung der Hunde variiert, die Hunderasse dagegen nicht.³⁴⁷ Zu Füßen der Göttin sind zudem manchmal ein oder zwei Kleinkinder (zumeist Knaben, manchmal mit Tröte als Jagdhornersatz, auch Mädchen) zu sehen, die den Betrachter zum Vergleich und genaueren Hinsehen verleiten und die Allansichtigkeit der Statuette betonen.³⁴⁸ Ob sie als Spiritelli auf Dianas Keuschheit oder auf die Schwangerschaft der Nymphe Kalliste verweisen, sei dahingestellt.

³⁴⁶ Cranach, Lucas d. Ä. Quellnymphe, nach 1537, Öl/Holz, 34 × 56 cm, Kunsthalle Bremen. www.artefact.kunsthalle-bremen.de (08.07. 2021).

³⁴⁷ Ovid 1989, S. 66–69.

Ovid benennt im Mythos Diana und Aktäon mehr als zwei Dutzend Jagdhunde verschiedenster Rassen mit Namen und Eigenschaften. Demgegenüber sind die Hundebildwerke der Kern-Schule stereotyp.

³⁴⁸ Hennl 2017, S. 48–52.

Abgesehen von der ungehinderten Allansichtigkeit der stillstehenden, verharrenden Frauenakte wird der Betrachter nicht weiter provoziert. Nur in der Londoner Fassung aus Holz sucht sie auffordernd den Blick des Betrachters, sonst blickt sie zur Seite und lässt den Blick des Betrachters unerwidert. Die Bevorzugung des Materials Elfenbein für die Dianen ist ein besonderer optischer und auch haptischer Reiz, der durch seine Abstammung vom größten jagdbaren Lebewesen in Verbindung mit der keuschen Jägerin noch gesteigert wird. Jagdfieber und Sammelleidenschaft gehören eng zusammen, wie die hohe Zahl der Diana-Statuetten nahelegt.

Als eine der wenigen nicht aus Elfenbein gefertigten Statuetten ist die Londoner Diana aus Buchsbaumholz geschnitzt.³⁴⁹ Die kleine Figur steht in leichtem Kontrapost und bildet mit Daumen und Zeigefinger der rechten Hand einen Kreis, wobei die Handfläche frontal zum Betrachter weist, ebenso wie bei der Eva Kerns in der Verführungsszene (Berlin). Bei leicht geöffnetem Mund scheint sie zu lächeln und unterscheidet sich dadurch von dem zumeist stoischen-abweisenden Gesichtsausdruck der Elfenbein-Dianen. Hinzu kommt, dass diese Buchsstatuette, wie manch andere Dianen auch, einen Armreif am linken Oberarm trägt, also ein Venusattribut, das eine Ambiguität zwischen der Göttin der Liebe und der keuschen Göttin der Jagd anbietet. Die diskrete Mondsichel auf ihrer Stirn erlaubt beim zweiten Blick allerdings keine Zweifel an einem Diana-Sujet. Spätestens seit der machtorientierten Mätresse des französischen Königs Heinrich II. Diane de Poitiers (1499–1566) war das Diana-Sujet mit einer Erotisierung verbunden, die sich wohl auch Kern zu Nutze machte.

Die unbeholfen wirkende Elfenbeinstatuette in Wien (KHM Inv.-Nr. 4629) zeigt, für Kern ungewöhnlich, mehrere Attribute. So sieht man eine aus Elfenbein geschnitzte lange, mehrfach gewundene Kette, eine grobe nahe dem Hinterkopf unschön positionierte Mondsichel und einen Köcher mit einem breiten, wenig eleganten Riemen. Die rechte Hand hielt wohl einen Bogen. Das Gesicht mit leicht geöffnetem Mund sieht nicht entspannt, sondern abweisend aus. Der sie eng begleitende Hund verhofft.³⁵⁰ Die Londoner Diana, obwohl aus Holz, ist sehr viel eleganter, zeigt einen fein gearbeiteten, detailreichen Körper, auch a tergo, in bewegtem Kontrapost. Die erotische Geste der rechten Hand und die indifferente Haltung ihrer linken Hand (Führt sie den Hund? Lädt sie ein? Weist sie zurück?) bauen Spannung auf. Der Qualitätsunterschied ist offenkundig. Während die Londoner Buchsstatuette von

³⁴⁹ Kern, Leonhard, Diana, um 1650, Buchsbaumholz, H. 24 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A1-1922. <https://collections.vam.ac.uk/item/O312263/diana-statuetten-kern-leonhard/> (30.11.2020).

³⁵⁰ Kern, Leonhard zugeschrieben, Diana, Elfenbein, Wien, KHM, Inv.-Nr. KK 4629 <http://wwwg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/17/html/1398.htm> (30.11.2020).

hoher Qualität ist und mit der signierten Braunschweiger Eva verglichen wird,³⁵¹ passt die Wiener Ausführung eher zu einem Anfängerwerk.

Demgegenüber ist die „bogenspannende Diana“ aus Buchsbaumholz in Berlin wiederum deutlich schlichter gearbeitet. Da jegliche Attribute fehlen, ist sie nur durch ihre Nacktheit und die Körper- und Armhaltung, die an den Vorgang des Bogenspannens erinnert, einer Diana zuzuweisen.³⁵² Allerdings ist kritisch anzumerken, dass die Haltung nicht exakt der einer Bogenschützin entspricht, denn der mutmaßlich bogenhaltende Arm ist viel zu hoch gehalten und zu einem Schuss nach oben passt nicht die Abknickung des linken Handgelenkes nach unten. Zudem fehlt eine für einen Schuss nötige Parallelität von optischer Linie und imaginärem Pfeil. Die korrekte Haltung mit gespanntem Bogen zeigt dagegen Apoll am bronzenen Apollo-Brunnen von Peter Flötner (um 1485–1546)³⁵³ ebenso wie die Rötzelzeichnung nach Michelangelo von Giulio Clovio „Die Bogenschützen“ von 1533/34.³⁵⁴ In der frühen Phase des Bogenspannens ist eine konzentrierte Haltung vielleicht noch entbehrlich. Die vermeintliche Diana-Statuette zeigt allerdings die späte Phase des Bogenspannens. Dieser Moment wird in korrekter Haltung auf einem Kupferstich von Jacopo de Barbari wiedergegeben.



Abb. 30 Jacopo de Barbari (1460/70–vor 1516), Sol-Apoll und Diana, Kupferstich, 16 × 9,8 cm, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. 132-24 (Detail) Das linke Handgelenk des Bogenschützen ist gestreckt und nicht abgewinkelt wie bei der Berliner Statuette.

Ob eine unkorrekte Haltung der Göttin der Jagd für den sorgfältigen Bildhauer und seine jagderfahrene Kundschaft akzeptabel war? Die Statuette diene

³⁵¹ Kern, Leonhard, Diana, Begleittext: <https://collections.vam.ac.uk/item/O312263/diana-statuetten-kern-leonhard/> (27.03.2022).

³⁵² Kern, Leonhard (zugeschrieben von A. E. Brinkmann, Barockskulptur, I, Berlin 1931, S.189), Bogenspannende Diana, um 1635/40, Buchsbaum, H. 29 cm, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. M152a. Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 12, Tafel 32, S. 38. <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?sd%5BwCode%5D=5e328daf28a2e> (01.12.2020).

³⁵³ Flötner, Peter, Apollobrunnen, Nürnberg, Stadtmuseum. Abb. S. 251 in: Krahn 1995. Zu Amor als Bogenschütze existieren zahlreiche Statuetten mit unterschiedlichen Haltungen beim Bogenspannen oder Bogenschießen, etwa von Barthélemy Prieur (1563–1611) Abb. bei Krahn 1995, S. 432.

³⁵⁴ Clovia, Giulio, Faksimile Kopie nach Michelangelo. London, The Royal Collection, RL12778r, Abb. 15 in: Bredekamp, Horst: Michelangelo. Berlin 2021, S. 483.

zeitgenössischen Künstlern als Vorlage für Zeichnungen.³⁵⁵ In der zeichnerischen Wiedergabe von Rudolf Meyer und Michael Herr wird jeweils die Bogenhaltung des Armes und des Handgelenkes korrigierend verändert und die zum Zielen nötige optische Linie hergestellt (Abb. 31).

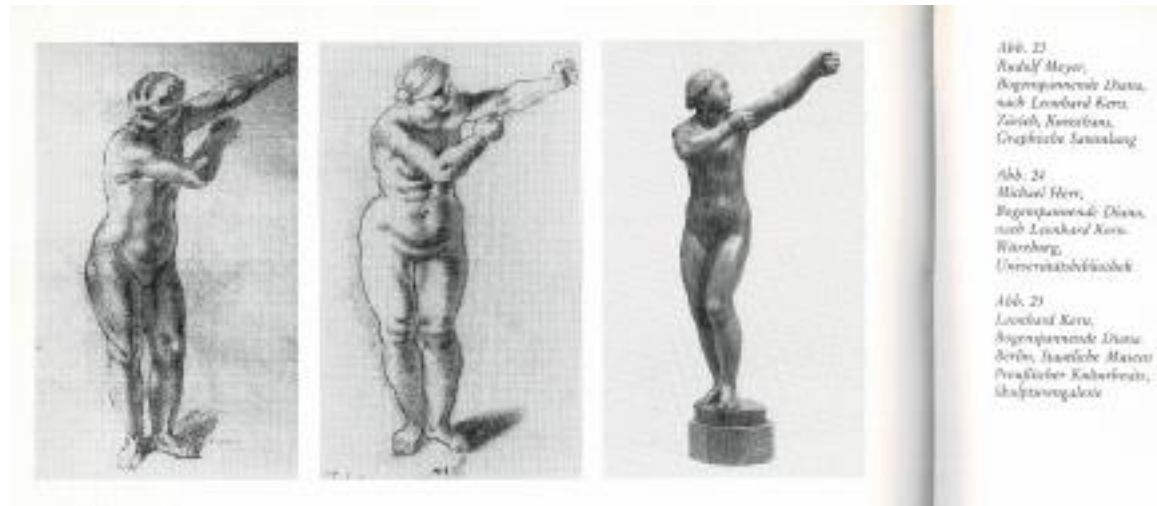


Abb. 31 a–c Zeichnungen von Rudolf Meyer (1605–1638) und Michael Herr (1591–1661) nach der Statuette Bogenspannende Diana von Leonhard Kern.

Eine ähnliche, wenn auch nicht völlig identische Haltung zeigt eine dem Furienmeister zugeschriebene Elfenbeinstatuette einer nackten Frau, die als „weibliche Allegorie oder Eva?“ bezeichnet ist.³⁵⁶ Ihre sehr üppigen langen Haare, Gesichtsausdruck und Haltung passen nicht uneingeschränkt zu einer Eva. Sie führt Zeigefinger und Daumen *beider* Hände zu einem waagerechten Kreis, als ob sie etwas festhalten wollte. Ein Teil der langen Haupthaare legt sich seitlich wie ein Armreif bei einer Venus um den linken Oberarm. Die Haltung ihrer erhobenen Arme und ihre Handhaltung würden gut zu einer Venus passen, die einen Schleier fasst. Diese Möglichkeit ist auch für die Berliner Diana Statuette nicht ausgeschlossen. Vergleicht man die Haltung der seitenverkehrten Hore in Sandro Botticellis Gemälde Geburt der Venus, die ein Tuch hält, ergeben sich für die Haltung des Handgelenkes des erhobenen Armes überraschende Ähnlichkeiten.³⁵⁷

³⁵⁵ Gatenbröcker, Silke: Michael Herr. 1591–1661. Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock. Metzingen 1991, S. 46–47.

³⁵⁶ Furienmeister, Weibliche Allegorie oder Eva ?, um 1610, Elfenbein, H. 45,4 cm, Frankfurt, Liebieghaus, Sammlung Winkler, Inv.-Nr. St. P829. In: Bückling, Maraike (Hg.): White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus. Für immer. Kat.-Nr. 42, Frankfurt a. M. 2019, S. 130–131.

³⁵⁷ Botticelli, Sandro, Die Geburt der Venus. Um 1485, Tempera/Lwd. 173 × 279 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/search.html> (10.03.2021). Die Arm- und Handhaltung der rechts stehenden Hore passen gut zur Frankfurter (Furienmeister) und Berliner Statuette.



Abb. 32 Sandro Botticelli, Die Geburt der Venus, Uffizien, Florenz, seitenverkehrter Ausschnitt der Hore. Ihr Handgelenk des ein Tuch haltenden Armes ist abgeknickt wie bei der „bogenspannenden Diana“, Berlin.

Infrage käme weiterhin eine Statuette der Meeresnymphe Galathea aus den Metamorphosen Ovids, die oft mit einem Segel in den Händen wiedergegeben wird, etwa von Raffael 1512 in seinem Fresco-Gemälde in der Villa Farnesia oder von Annibale Carracci im Deckenfresco im Palazzo Farnese (um 1597). Der Bezug zum Bildhauer Pygmalion und seiner Elfenbeinstatue, die oft als Galathea angesprochen wird, liegt nahe. So ist m. E. die Deutung der Berliner Statuette als bogenspannende Diana neu zu hinterfragen. Vielleicht hat der Attribute scheuende Künstler aber auch hier eine Verrätselung beabsichtigt.

Elfenbeinarbeiten zum Diana-Sujet finden sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend. Variationen und Repliken ein und desselben Sujets durch verschiedene Bilder waren üblich.³⁵⁸ Diana und ihre Nymphen sind vor allem als figurenreiche Reliefs ausgeführt etwa von Johann Ignaz Bendl (1684, Wien) oder Ignaz Elsheimer (1695, Wien). Zudem finden sie sich als vielfigurige Aktdarstellungen auf Humpenmänteln oder Jagdschüsseln (Balthasar Griesmann, um 1620–1706; Johann Michael Maucher, 1645–1701) und werden von den vorwiegend männlichen Betrachtern geschätzt.³⁵⁹ Durch das Diana-Gemälde Bartholomäus Sprangers für Rudolph II. (um 1600) wird deutlich, welche wichtige Rolle das Diana-Sujet und darüber hinaus das gesamte erotische Bildprogramm bei Gemälden und Skulpturen einnahm. Der Wettstreit der Fürsten und Sammler um erotische Kunstobjekte wurde offenbar befeuert vom Traum eines Goldenen Zeitalters der freien Liebe.³⁶⁰ Nutznießer dieses Wettstreites war sicher auch Leonhard Kern mit seiner Bevorzugung unbekleideter Sujets. Kern wusste die Ambivalenz zwischen sinnensfreudigen und moralischen Aussagen für die meisten seiner Arbeiten so zu gewichten, dass das ästhetische Vergnügen im Vordergrund stand und für den

³⁵⁸ Theuerkauff, Christian: Some works of Leonhard Kern. The Burlington magazine 1968, S. 146.

³⁵⁹ Sammlung Winkler mit mehreren Diana-Motiven in Elfenbein. Bückling 2019: Kat.-Nr. 68, 74, 127, 147.

³⁶⁰ Pfisterer, Ulrich: Das Geschlecht der Wilden – Bartholomäus Sprangers erotische Neue Welt in der Sammlung Rudolph II. Höfele, Andreas, Kellner, Beate (Hg.): Natur, Geschlecht, Politik. Paderborn 2020, S. 245–270.

Connaisseur kein Konfliktpotential etwa zu moralischen Vorgaben entstand, sei es durch die calvinistische Prägung Nordeuropas, sei es durch die gegenreformatorischen Bestimmungen.³⁶¹ Das Diana-Sujet nimmt in dem Leonhard Kern zugeschriebenen Werk quantitativ die Spitzenposition ein. Vermutlich wurde es in seiner Werkstatt von Mitarbeitern auf Vorrat hergestellt, was die unterschiedliche Qualität erklären würde.

Das von Kern bevorzugte kleine Format passte gut zu einer Ergänzung oder Ablösung des Andachtsbildes in privaten Räumen, begünstigte den Aufbau von (verschießbaren) Sammlungen und war als Geschenk geeignet. Zudem waren Holz und Elfenbein keine kriegswichtigen, einschmelzbaren Materialien wie Bronze und Edelmetalle. In bedrohlicher Situation konnten Kunstkabinette ausgelagert und vor Plünderung gesichert werden. Vor einem Verkauf, Diebstahl, oder Brandverlust waren allerdings auch diese kleinen Kostbarkeiten nicht gefeit.

Kindersujets

Als weiteres gefälliges Thema mit mutmaßlich hoher Akzeptanz bei seiner Kundschaft wählte Kern das Kleinkind-Sujet. Einzelstatuetten in zahlreichen verschiedenen Variationen aus unterschiedlichem Material (Holz, Bronze, Elfenbein, Alabaster, Stein) werden ihm zugeschrieben und sind heute immer wieder auf dem Kunstmarkt im Angebot.³⁶² Darunter sind und waren die sogenannten Huckepackgruppen besonders geschätzt.³⁶³ Zudem verwendete Kern Kinder oder Putti häufig als Begleitfiguren, etwa als Kontrast (Menschenfresserin), zur Auflockerung (Badeszenen) oder Nobilitierung (Erlöser-Christus). Offenbar benutzte er diese Begleitfiguren als „Kunstgriff renaissancezeitlicher Bildverfestigung durch mehr oder weniger unbeteiligte Randfiguren“.³⁶⁴ Kern orientierte sich wie andere Bildhauer auch an den Werken von François Duquesnoy (1598–1643) oder Gerard van Opstal (1594–1668), vielleicht auch an den Putti des Malers Nicolas Poussin (1594–1665). Seine Kinderstatuetten zeichnen sich durch eine kompakte Form der zumeist als Einzelstatuette geschnitzten Holz oder Elfenbeinfiguren aus. Die Haut über den ausgeprägten kindlichen Fettpolstern ist gespannt und glatt, was zu der kraftvollen

³⁶¹ Ties, Hanns-Paul: Albrecht Altdorfers „Lot und seine Töchter“ und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 2005, S. 216–221.

³⁶² Kern, Leonhard, Mädchen-Putto. Galerie Neuse, Bremen <https://www.galerieneuse.de/de/kollektionen/skulpturen/leonhard-kern-motiv-2.html> (24.09.2021).

Eine Holzstatuette eines schreitenden nackten weiblichen Kleinkindes wird im Metropolitan Museum of Art, New York (Inv.-Nr.2019.24a) Leonhard Kern zugeschrieben. Das Werk wurde 2019 aus der Kunstammer Laue, München erworben, die das Objekt Johann Georg Kern zuordnet hatte.

³⁶³ Kern, Leonhard: Huckepackgruppen, <https://www.hampel-auctions.com/a/Leonhard-Kern-1588-1662.html?a=118&s=638&id=59&acl=1180541&q=Huckepack> (23.09.2021)

³⁶⁴ Grünenwald 1988, S. 220.

Präsentation der einzelnen Knaben oder Mädchen beiträgt. Belebt werden sie durch verschiedenartige Attribute (Tiere, Tröte, Flöte, Dudelsack u. a.) oder überraschende Handlungen (schlafend, voranschreitend, pinkelnd, salutierend). Schlafende Kinder als Memento mori sind bei Kern häufig, auch in überraschenden Varianten. Auch bei diesem stark verbreiteten Kinder-Sujet sind Qualitätsunterschiede ausgeprägt, so dass wiederum Mitarbeiter oder Nachahmer beteiligt waren.



Abb. 33 L. Kern, Vanitas: Der schlafende Amor mit Schädel, Stundenglas und abgelenkter Fackel. Elfenbein, H. 29,7, Paris, Louvre, Inv.-Nr. MR 355, früher Herzogl. Sammlung Braunschweig.³⁶⁵ Die „Linkslastigkeit“ der Statuette ist wohl Folge der Krümmung des Zahnes.

Neue Sujets

Neben einem breiten Spektrum von in seiner Zeit geläufigen Sujets, die er mit eigenen Interpretationen versieht, finden sich ungewöhnliche, von ihm neu erarbeitete Sujets. Das betrifft etwa die klagenden Frauen, die Menschenfresserin, den Geldzähler oder die Gleichgewichtsproben, auf die weiter unten eingegangen wird. Zu diesen liegen ebenfalls Wiederholungen oder Varianten in verschiedenen Materialien vor. Offenbar stießen auch diese besonderen Sujets auf das Interesse der Sammler und wurden in Abwandlungen mehrfach gearbeitet. Einige Werke können bis heute als Unikat gelten, wie die Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg (Wien), der Bildhauerjüngling (Braunschweig) und die Abundantia auf dem Walrosszahn (Wien).

2.3.3 Zur Werkstatt Leonhard Kerns

Bei der hohen Zahl der Kern zugeschriebenen Objekte ist eine Werkstatt mit Mitarbeitern oder Schülern zu erwarten. Hierdurch konnte er Auftragsarbeiten und Produktionen für den Kunstmarkt gleichzeitig bzw. mit kurzen Lieferzeiten erstellen, ein

³⁶⁵ Malgouyres 2010, S. 40–41. mit Abb., Provenienz Herzogl. Museum Braunschweig 1806. Eine Rückgabe des Werkes nach Braunschweig erfolgte nicht, wenngleich vermerkt wurde: „restitué a Mr. Emperius, commissaire de Brunswick“. Die auffällige Neigung zur linken Seite ist wohl durch die Krümmung des Elefantenzahns bedingt.

Vorgehen, das durchaus üblich war.³⁶⁶ Für eine Produktion auf Vorrat spricht der Hinweis, dass in seinem Haus ein „Cramladen mit zwei Regalen, davon eines mit gläsernen Schiebefenstern“ existierte.³⁶⁷ Arbeiten auf Vorrat erforderten vom Künstler eine Vorfinanzierung und waren nur bei überschaubaren Investitionen und guter Absatzlage möglich, insbesondere wenn das teure Material Elfenbein in Kriegszeiten beschafft und vorgehalten werden musste. Selbst der reiche Kunstsammler und umtriebige Kunsthändler aus Augsburg Philipp Hainhofer (1578–1647) kam durch sein Geschäftsmodell repräsentative Kunstschränke auf Vorrat arbeiten zu lassen, in erhebliche finanzielle Schwierigkeiten.³⁶⁸ Die gute Auftragslage für Kern zeigt, dass die Entscheidung des Künstlers sowohl für die Kleinkunst als auch den Standort Schwäbisch Hall klug und weitsichtig war. Sein Verhalten sicherte ihm über die gesamte Lebensspanne einen beträchtlichen Wohlstand, was für Künstler generell und besonders zu Pest- und Kriegszeiten nicht selbstverständlich war. Dies belegen für das 17. Jahrhundert zahlreiche Klagen verarmter Künstler.³⁶⁹ Andererseits existierten für Werke einiger Künstler wie etwa Adam Lenckhardt Liebhaberpreise, die vermutlich auch Kern beanspruchen konnte.³⁷⁰ Preisangaben sind den Archivalien nur für wenige Werke zu entnehmen. 1617 wurden ihm in Nürnberg für jede Portalfigur 100 Gulden gezahlt. 1655 wurden ihm für das Ezechiel-Epitaph in St. Michael in Hall vom Grafen zu Oettingen 270 Gulden in Aussicht gestellt.³⁷¹ Für die einjährige Tätigkeit als Hofbildhauer Brandenburgs erhielt er 500 Gulden. Zum Vergleich lassen sich die Kaufpreise für sein erstes repräsentatives Haus in der Gelbingergasse von 700 Gulden und für das zweite besser gelegene Haus in der Pfarrgasse für 900 Gulden heranziehen.³⁷² Anhaltspunkte für sein jährliches Einkommen ergeben sich aus der zu zahlenden Kommunalsteuer. Diese blieb über die Jahre trotz des Krieges weitgehend konstant.³⁷³ Aus einigen erhaltenen Rechnungen für Künstler des 16./17. Jahrhunderts geht hervor, dass Bildhauer

³⁶⁶ Roeck, Bernd: Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert). Göttingen 1999, S. 11–34.

³⁶⁷ Beutter 1988, S. 19.

³⁶⁸ Emmendorffer, Christoph: Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk und sein „Hainhofer Code“. In: ders., Trepesch, Christof (Hg.): Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk. Berlin, München 2015, S. 36–38.

³⁶⁹ Babin, Sarah: „Kunst geht nach Brot!“ Einige Bemerkungen zu Künstlerklagen in Stammbüchern des 17. Jahrhunderts. In: Münch, Ulrike (Hg.): Die Klage des Künstlers: Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800. Petersberg 2015, S. 160–169.

³⁷⁰ Gampp in Tacke 2017, S. 80–85.

³⁷¹ Gradmann 1917, Beleg 61, S. 202.

³⁷² Beutter 1988, S. 18.

³⁷³ Beutter 1988, S. 19–28. Kern versteuerte ein Vermögen von etwa 3600 Gulden, während Jakob Betzoldt d. Ä. in Schwäbisch Hall weniger als 400 Gulden zu versteuern hatte.

wohl besser bezahlt wurden als Maler.³⁷⁴ Demgegenüber wurden Fassmaler besser bezahlt als Bildhauer.³⁷⁵ Die Preisbildung bei Malern war häufig durch Handwerksordnungen geregelt.³⁷⁶ Bei Kerns erstem Auftrag für das Nürnberger Rathaus wurde er gelobt für seine gute, schnelle und kostengünstige Arbeit. Zudem weisen seine Werke Geldzähler, Geizige Alte und wohl auch die Menschenfresserin/Avaritia daraufhin, dass er sich mit dem Thema Geld beschäftigt hat. Schließlich hatte er eine vielköpfige Familie, seine Werkstattmitarbeiter und sein großes Anwesen zu versorgen. Da Kern schon in der höheren Schule laut Nekrolog „das Rechnen wohl ergriffen“, dürfte der schwäbische Bildhauer den Markt und die erzielbaren Preise gut beobachtet haben.³⁷⁷

Das Figurenprogramm Kerns ist sehr breit aufgestellt, zeigt aber Schwerpunkte wie Kruzifixe, Adam-und-Eva-Gruppen, Kindersujets und Diana-Statuetten. Pointiert könnte man sagen, dass männliche Vertreter Heroen und Heilige verkörperten, während für allegorische und mythologische Darstellungen vorwiegend unbekleidete Frauengestalten gefertigt wurden. Diesen Stereotypen folgte auch Kern, wenngleich mit eigenen variantenreichen Interpretationen, wie z. B. bei den verschieden gestalteten Grazien-Sujets. Darüber hinaus öffnet sich der Bildhauer für eigenständige Aktdarstellungen wie etwa im sinnenden Mädchen mit Buch (Neuenstein, Pommersfelden) oder der sinnenden Frau (Wien). Bei aller Eigenständigkeit im Werk könnte er sich an dem protestantischen Bildhauer Barthélemy Prieur (1536–1611) orientiert haben, der ein umfangreiches Statuettenwerk ähnlicher Sujets wie Kern schuf, allerdings in Bronze und in stärker manieristischem Stil.³⁷⁸

Vor dem Hintergrund unterschiedlicher Qualitäten der Kern zugeschriebenen Werke wird immer wieder auf Arbeiten aus seiner Werkstatt verwiesen. In dem Werkverzeichnis zu Leonard Kern von 1969 wird noch eine klare Trennung von 123 eigenen

³⁷⁴ Walde, Benno Jakobus: Kunst- und Handwerkerpreise beim Kirchenbau in der frühen Neuzeit. Die Baurechnungen der Kapelle der schönen Maria zu Regensburg 1519–1524. In: Tacke, Andreas (Hg.): Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Petersberg 2017, S. 63–73.

³⁷⁵ Weilandt, Gerhard: „Stoß, Veit“. In: Neue Deutsche Biographie 25, 2013, S. 458–461.

³⁷⁶ Timann, Ursula: Alles hat seinen Preis. Welche Informationen zur Preisbildung lassen sich den deutschen Maler-Handwerkerordnungen entnehmen? In: Tacke, Andreas (Hg.): Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Petersberg 2017, S. 23–35.

³⁷⁷ Kahnt, Helmut: Das große Münzlexikon. Regensdorf 2005, S. 137–138. Die Wertangaben in den von Gradmann aufgelisteten Belegen zu Hall werden in fl angegeben, das heißt Floren und entspricht Gulden. Bildhauer erhielten eine Pauschale, die Material und Transport einschloss, Steinmetze wurden nach Zeitaufwand bezahlt. Michael Kern erhielt für „etliche von Holz und Alabaster gemalte Bilder“ 160 Floren, ein Handlanger einen Taglohn von 9 Pfennig. Gradmann 1917, Belege 27–29, S. 160–161.

³⁷⁸ Hufschmidt, Isabel: Die Kleinplastiken von James Pradier. Skulptur im industrialisierten Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2011, S. 39–41.

— Krahn 1995, S. 416–422. Mit Abb. der Kleinbronzen von Barthélemy Prieur „Junge Frau sich die Nägel schneidend“, „Fusswaschende“, „Sich kämmende Frau“, „Dornauszieherin“.

Arbeiten und 55 Werkstattarbeiten (Art, Schule, Kreis, Nachfolge) durchgeführt. Diese Untergliederung wird in der Ergänzung des Werkverzeichnisses knapp 20 Jahre später nicht mehr vorgenommen.³⁷⁹ Auf die Problematik der kaum abgrenzbaren Rubriken im Rahmen von Zuschreibungsversuchen wie „Werkstatt“, „Umkreis“, „Schule“, „Nachahmer“ oder „in Anlehnung an“ bzw. „in der Art von“ geht Grünenwald bei der Erörterung der Zuschreibungsprobleme 1988 nicht ein.³⁸⁰

Zu einer Werkstatt Leonhard Kerns in Schwäbisch Hall liegt nur sehr wenig Greifbares vor. Sie wird als hochproduktiv und kundenorientiert eingeschätzt.³⁸¹ Immerhin gibt es einige Hinweise auf Bildhauer, die mit oder bei Kern gearbeitet haben. Sein Gehilfe bei der Erstellung der Nürnberger Rathausfiguren 1617 war Conrad Schmidt (geb. 1599) aus Heilbronn, der in Schwäbisch Hall wohl nicht tätig wurde. Nach Doppelmayr hat Georg Pfründt (1603–1663) bei Leonhard Kern „das Bildhauern“ erlernt, wobei Grünenwald einen Zeitraum zwischen 1617 und 1626 für wahrscheinlich hält.³⁸² Ferner habe Bernhard Zweifel (geboren 1599 in Hall) 1625 bei Kern gearbeitet. Nach ihren Lebensdaten zu urteilen, haben wohl drei Bildhauer deutlich später, etwa nach 1640 bei ihm gelernt bzw. mitgearbeitet. Da ist zunächst Johann Jakob Betzoldt (1621–1707) zu nennen. Dessen Vater Jakob Betzoldt (1592–1661) hatte als Geselle 1609 bei Michael Kern in Forchtenberg gearbeitet und sich dann als Meister vor 1618 in Schwäbisch Hall niedergelassen. Dessen Werkstatt übernahm der Sohn kurze Zeit vor Leonhards Tod.³⁸³ Etwa gleich alt war der Neffe Kerns, Johann Georg Kern (1622 geb. in Koblenz – 1698 gest. in Öhringen), der ein Betzoldt sehr ähnliches, nicht sicher abgrenzbares Œuvre mit Humpenreliefs, Kinderstatuetten und anderen Elfenbeinarbeiten aufweist. Schließlich wurde Leonhards Sohn Johann Jakob Kern (1625–wohl 1663) erfolgreich in die Bildhauerei eingearbeitet.³⁸⁴ Dieser ging nach dem frühen Tod seiner Frau in die Niederlande und weiter nach London. Dort ist er vor der geplanten Rückkehr (möglicherweise zur Übernahme der väterlichen Werkstatt) krankheitsbedingt „ungefähr im 36. Jahr seines Alters verschieden, da er dann mit einem rühmlichen monument begraben“.³⁸⁵ Aus dem Nachlass der Witwe Leonhard Kerns lässt sich schließen, dass die Haller Werkstatt nicht weitergeführt wurde, ein Umstand, der gegen eine kontinuierliche Weiterbildungsstätte mit eingearbeiteten Gesellen spricht. Johann

³⁷⁹ Grünenwald 1988, S. 145–150.

³⁸⁰ Grünenwald 1986, S. 70–71.

³⁸¹ Theuerkauff 1973, S. 164

³⁸² Doppelmayr 1730, schreibt zur Biographie Georg Pfründts S. 229: „... und dann bey dem obberührten Leonhard Kern das Bildhauern erlernen“.

Grünenwald 1986, S. 73.

³⁸³ Deutsch 1990, S. 84–85.

³⁸⁴ Sandrart 1675, S. 343.

³⁸⁵ Dito.

— Beutter 1988, S. 25. Anm. 73. Tod des Sohnes Johann Jakob wohl um 1663, Theuerkauff 1973 nennt für Johann Jakob die Lebensdaten 1622–1688, S. 165.

Michael Hornung (1646–1706) wurde als Nachfolger ins Gespräch gebracht, war allerdings 1662 mit 16 Jahren zu jung.³⁸⁶ Hornung war zunächst Kanzleischreiber und arbeitete später als Elfenbein-Bildhauer in Hall. Von ihm sind mehrere signierte Elfenbeinhumpen erhalten.³⁸⁷ Der Sohn Michaels III. Achilles, geb. 1607, starb 1691 als letzter Bildhauer in Forchtenberg.³⁸⁸ Im Jahr 1698 mit dem Tod des in Öhringen tätigen Neffen Johann Georg Kern starb die Bildhauertradition der Familie Kern aus. Neben den oben genannten Mitarbeitern waren vermutlich weitere Bildhauer in der Werkstatt Leonhard Kerns beschäftigt, wenngleich ihre Zahl eher gering gewesen sein dürfte, zumal keiner für eine Nachfolge des sehr gut eingeführten Bildhauerateliers zur Verfügung stand.

Die mäßige Qualität einiger Kern zugeschriebener Werke wird auf noch in Ausbildung befindliche Bildhauer zurückgeführt.³⁸⁹ Bei der an den signierten Werken nachweisbar hohen Qualität der Werke des Meisters selbst, die noch für das Jahr 1657 belegt werden kann (Kasseler Venus, Mars und Cupido), ist es kaum vorstellbar, dass er einen Verkauf von handwerklich schlechten Werken duldete. Eher dürfte es sich hierbei um wenig begabte Nachahmer erfolgreicher Sujets handeln. In Kerns Werkstatt wurden vermutlich Replikate nach einem Modell, das der Meister gefertigt hatte von seinen Mitarbeitern gearbeitet.³⁹⁰ Dabei wurde, wie bei der Produktion von „Marktbildern“ üblich, durch variierende Details auf eine Individualität der Objekte geachtet.³⁹¹ Für das Sujet der häufigen Kleinkinder oder der eleganten Windhunde gab es vielleicht sogar Spezialisten, entsprechend den arbeitsteiligen italienischen oder niederländischen Malerateliers. Tatsächlich kann davon ausgegangen werden, dass gefragte Sujets in Holz, Elfenbein oder Bronze seriell und auf Vorrat hergestellt wurden.³⁹² Üblicherweise wurden nach graphischen Vorlagen und zeichnerischen Entwürfen Modelle aus Ton, Wachs oder Holz gefertigt (bossiert), die dann als Model für eine detaillierte Ausführung dienten.³⁹³ Von Kern sind

³⁸⁶ Beutter 1988, S. 27–29.

— Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern-Bildhauer zu Schwäbisch Hall. In: Schwäbische Heimat 1956, Bd. 7, S. 140–143.

³⁸⁷ Deutsch 1990, Anm. 24, S. 109.

— Fischer 1991, S. 58–59.

³⁸⁸ Rößler 1998, S. 192.

³⁸⁹ Grünenwald 1986, S. 73.

³⁹⁰ Trusted, Majorie: The same but different. Baroque ivories and reproduction. In: Cupperi, Walter: Multiples in pre-modern art. Zürich, Berlin 2014, S. 245–270.

³⁹¹ Wagner 2014, S. 54–58. Der Autor spricht von Marktbildern bei einer serienmäßigen Produktion für den Markt.

³⁹² Kappel, Jutta: Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden. Geschichte einer Sammlung. Wissenschaftlicher Bestandskatalog – Statuetten, Figurengruppen, Reliefs, Gefäße, Varia. Dresden 2017, S. 76–77.

³⁹³ Avery, Charles: Genius des Barock: Talente und Techniken. In: Derselbe: Bernini, München 1998, S. 251–265.

solche Bozzetti nicht erhalten, wohl aber von anderen Bildhauern, wie etwa von Bernini, Algardi oder Georg Petel.³⁹⁴ Werkstattmodelle und Bozzetti wurden sogar sammlungswürdig, da sie den Entwicklungsgang einer Statuette widerspiegeln. So existierte etwa eine Spezialsammlung von Bozzetti durch Basilius Amerbach (gest. 1591).³⁹⁵

Mitarbeiter sind für Michaels Werkstatt sehr viel besser dokumentiert als für Leonhard.³⁹⁶ Michael war bei seinen Großskulpturen aus Stein allerdings auch wesentlich stärker auf Mithilfe angewiesen und unterlag zudem einer Zunftpflicht mit geregelter Ausbildung. Grünenwald spricht zwar von Meisterschülern Kerns, aber ein Meisterbrief oder eine formale Ausbildungsberechtigung von Leonhard Kern wurde bisher nicht gefunden.³⁹⁷ Werkstätten, Ausbildungsgänge und ihre Ausbildungskapazitäten für Maler und Bildhauer waren in den großen Städten wie etwa Dresden (seit 1574) und Stuttgart (seit 1622) durch Zünfte oder Innungen streng reglementiert.³⁹⁸ Für Hofkünstler gab es oft individuelle Lösungen, die Ausnahmen von den Zunftregeln erlaubten. Eine solche Zunftpflicht fehlt für Hall, auch wenn dort neben Kern weitere Bildhauer tätig waren, wie etwa Jakob Betzoldt d. Ä. (1592–1661), der Vater von Johann Jakob Betzoldt.³⁹⁹ Das Fehlen von Zunftvorschriften in Schwäbisch Hall könnte den Mangel von Schriftstücken und Archivalien zur Werkstatt Kerns im Haller Stadtarchiv erklären. Der Haller Stadtadel und später das gehobene Bürgertum waren im Rat der Stadt traditionell stark vertreten und verhinderten lange Zeit die Entwicklung von wirkmächtigen Zünften.⁴⁰⁰ Erst 1714 wird durch den Haller Rat eine Zunftpflicht für Künstler eingerichtet.⁴⁰¹ Bei dieser zunftfreien, für Kern wohl günstigen Lage vor Ort, sah er möglicherweise keine Notwendigkeit, Privilegien als Hofbildhauer für das ferne Brandenburg länger als nötig aufrecht zu halten.

³⁹⁴ Montagu, Jennifer: Disegni, bozzetti, legnetti and modelli in Roman seicento sculpture. In: Volk, Peter (Hg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, München 1986, S. 9–15.

— Krempel, León: Georg Petel. Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg. München 2007, S. 159. Wachsozzo für Pokal mit Bacchanal, 1630, Hamburg, MKG.

³⁹⁵ Rasmussen, Jörg: Eine Gruppe kleinplastischer Bildwerke aus dem Stilkreis des Conrat Meit. Staedel-Jahrbuch 1973, S. 121–144.

³⁹⁶ Schneider 2003, S. 20–26.

³⁹⁷ Grünenwald 1986, S. 71–74.

³⁹⁸ Stieglitz von, Leo: Zünfte in Württemberg. Regeln und Zeichen altwürttembergischer Zünfte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Stuttgart 2000, S. 42.

— Tacke, Andreas: Dresdner Zunftordnungen der Frühen Neuzeit. Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgeschichte. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2001, S. 29–47.

³⁹⁹ Schneider 2003, S. 16–19.

⁴⁰⁰ Wunder 1980, S. 70–87 und S. 142–147. Für 1545 werden ein Bildhauer, zwei Bildschnitzer, drei Maler und acht Goldschmiede aufgelistet.

⁴⁰¹ Illänder, Beate: Handwerker, Zünfte und die Obrigkeit in der Reichsstadt Hall. Württembergisch-Franken, Bd. 83, 1999, S. 44.

Auch lehnte er eine ihm später angetragene Tätigkeit für den Heidelberger Hof ab.⁴⁰²

2.3.4 Kleinbronzen

Der Bronzeguss, schon vor der Antike bekannt, erlebte in der Renaissance einen Höhepunkt. Die aufwendige metallverarbeitende Methode erlaubte eine Abformung von Vorlagen aus verschiedenartigen Materialien zu dauerhaften kleinen oder großen Objekten in mehreren Exemplaren.⁴⁰³ Vor allem die italienischen Kleinbronzen der Renaissance waren beliebt und weitverbreitet, nicht zuletzt aufgrund der Möglichkeit einer Verkleinerung und relativ preiswerten Vervielfältigung berühmter monumentaler Skulpturen. Inwieweit Leonhard Kern eine solche Möglichkeit wahrnahm, bleibt eine offene Frage, da nicht *eine* der ihm zugeschriebenen Kleinbronzen für ihn gesichert ist, weder durch Archivbelege noch durch eine Signatur. Es ist gut möglich, dass seine Statuetten nicht zu seinen Lebzeiten, sondern in späteren Jahren speziell für den Bronzeguss abgeformt wurden.

Nach Zahlten sind zwölf Sujets in Bronze Leonhard Kern zuzuordnen, eine Zahl, zu welcher der Autor allerdings keine Objektliste vorlegt. Seine Angabe wurde pauschal von anderen Autoren übernommen.⁴⁰⁴ Unter Einbeziehung sogenannter Werkstattarbeiten lassen sich lediglich elf Sujets zum Teil in mehreren Güssen nachweisen.

Hierbei handelt es sich um:

Nr. 1: Berlin, SMB-SMPK: Venus und Amor, 12,3 cm, Theuerkauff 1990, S. 38–39. Leonhard Kern oder Johann Jakob Betzoldt.

Nr. 2: Braunschweig, HAUM: Bildhauerjüngling. Inv.-Nr. Bro 130, Grünenwald 1969, S. 39; -1988, S. 164.

Nr. 3: Frankfurt, Liebieg-Haus: Huckepack-Gruppe mit einer Rücken- an Rücken-Position, Inv.-Nr. 1500, Güsse u. a. in Baltimore, Hamburg, München, Schwäbisch Hall, Stuttgart. Grünenwald 1988, S. 236. Theuerkauff 1995, S. 540–541 (acht Bronzefassungen nach Holzmodell); Elfenbeinwiederholung in Hamburg. Holzstatuette in Weimar. Grünenwald 1988, S. 229–230.

Nr. 4: Hamburg, MKG: Selene, Inv.-Nr. 1926.155. Grünenwald 1969, S. 41. Als Eva bei Heitkamp 1991, S. 28.

⁴⁰² Gradmann 1917, Beleg 24. Nekrolog, Stadtarchiv Schwäbisch Hall.

⁴⁰³ Bewer, Francesca: Del formare e dell getto. Vom Modellieren und vom Gießen. Die Herstellung von Bronzestatuetten im 16. Jahrhundert. In: Krahn 1995, S. 82–91.

⁴⁰⁴ Zahlten 1988, S. 41–42.

— Rijn 2014, S. 101.

— Tokumitsu 2012, S. 73.

Nr. 5: Kopenhagen, Staatl. Kunstmuseum: Frau einen Zopf haltend, Inv.-Nr. 5563, Grünenwald 1969, S. 48–49. Guss in London, Sotheby's. Elfenbeinwiederholungen in Baden-Baden und München, Theuerkauff 1986, S. 174–175.

Nr. 6: London, Kunsthandel 1980: Lucrezia, Theuerkauff 1990, S. 39, Anm. 9.

Nr. 7: London, Wallace Collection: Ringkampf zweier Frauen, Grünenwald 1969, S. 47 an Leonhard Kern, heute Barthélemy Prieur zugeschrieben, Güsse in New York ,Metropolitan Museum of Art. Nijenhuis, Het N. Kasteel, Stockholm, Kungl. Husgeradskammaren. Elfenbeinwiederholung Wien KHM Inv.-Nr. 4539, heute Johann Ulrich Hurdter (1631–1716) nach Prieur zugeschrieben.

Nr. 8: Neuenstein, Privat-Sammlung: Sinnendes Mädchen mit Buch, Elfenbein-Wiederholung in Pommersfelden, Grünenwald 1969, S. 44.

Nr. 9: Oxford, Ashmolean-Museum: Knabe mit Hündchen auf dem Arm, ohne Inv.-Nr., Grünenwald 1969, S. 44; -1988, S. 231–232.

Nr. 10: Stuttgart, WLM: Geldzähler, Inv.-Nr. 1996-456. Fischer 2004, S. 82–85. Guss auch in Washington, NGA, Penny 2007, S. 54–57.

Nr. 11: Wien, KHM: Saturn/Chronos, Inv.-Nr. 5897, Grünenwald 1988, S. 117; Theuerkauff 1990, S. 39; Weber 2021, S. 160. Elfenbeinwiederholung, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Theuerkauff 1990, S. 42.

Zwei dunkle Holzstatuetten mit metallisch wirkender Oberfläche bieten einen bronzeartigen Aspekt und wurden möglicherweise von Zahlten mitgezählt. Es handelt sich um die „Nackte Frau“ Leonhard Kern zugeschrieben (Metropolitan Museum of Art, New York) und um den „Gefesselten Sklaven“ (Auktionshaus Christies, London, 2010 Privat-Sammlung, wohl Slg. Würth). Tatsächlich wurde der gefesselte Sklave in London von Theodor Müller 1962, Lise Lotte Möller 1972 und Elisabeth Grünenwald („nach Foto“) 1986 als Bronzestatuetten angesehen.⁴⁰⁵ Auf die falsche Beschreibung des gefesselten Sklaven als Bronze wurde 1990 und noch einmal 2015 aufmerksam gemacht.⁴⁰⁶



Abb. 34 a und b, L. Kern zugeschrieben, Huckepackgruppen Rücken an Rücken, Hamburg, MKG, links, Bronze, H. 9,8 cm, Inv.-Nr. 1968.56. rechts Elfenbein 7,1 cm, Inv.-Nr. 1968.50.

⁴⁰⁵ Grünenwald 1986, S. 101.

⁴⁰⁶ Theuerkauff 1990, Anm. 12,
— Schmidt 2015, Anm. 17, S. 51.

Folgt man der Annahme, dass die angesprochenen Kleinbronzen eine Beziehung zu Arbeiten Kerns haben (wohl mit Ausnahme der ringenden Frauen), bleibt die Frage, wo die Güsse entstanden sind. Kern selbst oder seine Haller Werkstatt waren vermutlich nicht involviert. Vielmehr war am ehesten eine Beziehung Kerns zu Nürnberger Gießern gegeben.⁴⁰⁷ Zum einen sprechen die seit 1617 bestehenden guten Beziehungen Kerns in die renommierte Bronzegießerstadt Nürnberg dafür.⁴⁰⁸ Ferner zeigten Ergebnisse einer fluoreszenzspektrometrischen Metallanalyse von 2007, dass die Bronzestatuetten „Der Geldzähler“ (Washington) ein gleiches Verhältnis von Kupfer, Zink, Blei, Zinn, Silber, Eisen, Nickel u. a. aufweist wie Bronzegüsse der Nürnberger Gießerei Wurtzelbaur aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert.⁴⁰⁹ Die hohe Qualität der Gießerei Wurtzelbaur und ihre hochrangige Kundschaft werden von Doppelmayer ausdrücklich hervorgehoben.⁴¹⁰

Die stoßzahnartige Plinthenform beim Braunschweiger Bildhauerjüngling spricht für einen Abguss einer Elfenbeinstatuetten. Der blockartige Sockel des bronzenen Geldzählers passt zum Holzsockel der Wiener Sinnenden Frau, so dass ein Abguss einer Holzskulptur vorliegen dürfte. Hervorzuheben ist die große Ähnlichkeit der blockartigen Plinthen für Holzstatuetten und Bronzegüsse, was auf einen gemeinsamen Ursprung hinweist.⁴¹¹

Für Holzstatuetten und eher noch für Elfenbeinwerke waren allgemein Bozzetti in Holz, Wachs oder Ton üblich. Die Kern zugeschriebenen Kleinbronzen sind auffällig kompakt und mit Ausnahme des „Ringkampf zweier Frauen“ sehr bewegungsarm. Sie sind überwiegend als Hohlguß im Wachsausschmelzverfahren hergestellt, einige als Vollguß (Venus und Amor, Berlin, Knabe mit Hund, Oxford). Unter den elf Sujets, deren Kleinbronzen mit Kern oder seinem Umkreis in Verbindung gebracht werden, zeigt nicht eines eine religiöse Thematik. Fünf Objekte haben einen mythologischen Bezug (Venus mit Amor, Selene, Frau mit Zopf/Venus, Lucrezia, Chronos), sechs Werke sind Genre-Darstellungen (Geldzähler, Huckepackgruppe, Ringkampf zweier Frauen, Sinnendes Mädchen mit Buch, Knabe mit Hund, Bildhauerjüngling). Auch dies spricht für eine marktorientierte Fertigung.

⁴⁰⁷ Zahlten 1988, S. 41–42.

⁴⁰⁸ Doppelmayer 1730/1972, unterscheidet Kunstgießer, Münzgießer, Glockengießer und Stuckgießer. Mit elf Namen ist die Gruppe der Kunstgießer vertreten.

⁴⁰⁹ Penny, Nicholas, Smith, Dylan, Sturman, Shelley: The Money Counter (Geldzähler). Leonhard Kern, 1588–1662. In: Cristanetti, Simona et al. 2007, S. 54–59.

⁴¹⁰ Doppelmayer 1730/1972, S. 298. Johann Wurzelbauer, geb. 1595 übernahm die Gießerei von seinem Vater und goss Monumentalskulpturen u. a. für Kaiser Ferdinand II. und den polnischen König Sigismund III.

⁴¹¹ Blockartige Plinthen bei Sitzfiguren Kerns liegen vor bei: Geldzähler, Menschenfresserin, Avaritia, Luxuria, sinnende Frau.

Die größte Zahl an Bronzegüssen sind für die Huckepackgruppe nachgewiesen, nämlich acht Güsse bis 1989, die vermutlich nach Holzmodellen gefertigt wurden.⁴¹² Überdies sind Wiederholungen in Elfenbein (Hamburg, evtl. Braunschweig Inv.-Nr. Elf. 34) und in Holz (Weimar) bekannt. Die letztgenannte stammt aus der Skulpturensammlung Johann Wolfgang von Goethes. Wiederholungen in Bronze und Elfenbein finden sich für die Kopenhagener Venus, den Chronos, den Ringkampf zweier Frauen und das sinnende Mädchen mit Buch.⁴¹³



Abb. 35 L. Kern, Huckepackgruppe, Holz, H. 14,8 cm, Kunstsammlungen Weimar, Inv.-Nr. GPI/01182, ehemals Sammlung v. Goethe.

Ein Materialwechsel bei Wiederholungen ist auch bei Zeitgenossen Kerns bekannt. So schuf Georg Petel nach einer Vorlage von Rubens zunächst ein Elfenbeinrelief der drei Grazien, die eine Fruchtschale tragen (heute verloren) und danach Bronzegüsse, von denen einer in Boston und einer im HAUM, Braunschweig asserviert ist.⁴¹⁴ Ein Vergleich von mehreren Bronzegüssen von einer Vorlage, etwa von den zwei bekannten Versionen des Geldzählers macht deutlich, dass sich die Bronzegüsse je nach Ausführung oder Nachbearbeitung erheblich unterscheiden können und die Wiederholungen zu Recht als eigenständige Werke gelten. Andererseits gibt es auch mehr oder weniger identische Kopien des Originalmodells. Angaben zu Gussdatum, Auflagehöhe und Nummerierung waren damals nicht üblich, so dass eine nähere Zuordnung zumeist nicht möglich ist.⁴¹⁵

Kerns wirtschaftlicher Erfolg resultiert in erster Linie aus seinen Kabinettstücken aus Elfenbein. Zahlen, der den Werkverzeichnissen durch Grünenwald von 1969 und von 1988 folgt, zählt 68 Stücke in Elfenbein, 33 Arbeiten in Holz, 18 Kleinplastiken und Reliefs in Alabaster, zwölf Bronzestatuetten und neun Arbeiten in Stein.⁴¹⁶ In

⁴¹² Theuerkauff 1995, S. 540.

⁴¹³ Der Ringkampf zweier Frauen/Nymphen wird heute nicht mehr Leonhard Kern zugeschrieben, weder die Wiener Elfenbeingruppe noch die Kleinbronzen.

⁴¹⁴ Krempel 2007, S. 149.

⁴¹⁵ Leinz, Gottlieb: Posthume Güsse in deutschen Museen. In: Berger, Ursel, Gallwitz, Klaus, Leinz, Gottlieb (Hg.): Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven. Berlin, München 2009, S. 44–57.

⁴¹⁶ Zahlen 1988, S. 36–38.

den 42 Jahren seiner Tätigkeit als Bildhauer in Hall dürfte Leonhard Kern deutlich mehr Objekte gefertigt haben, als heute bekannt sind. Grünenwald führt in den Werkverzeichnissen von 1969 und 1988 140 Skulpturen auf und postuliert, dass mit einer sehr viel größeren Zahl zu rechnen sei. Sie bezieht sich auf einen Brief von Leonhard Kern, in dem er 1626 mitteilt, dass er eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes aus Alabaster in drei Monaten für 70 Gulden schaffen könne und für zehn Objekte für einen Kardinal in Wien elf Monate benötigte.⁴¹⁷ Als Mindestzahl folgert Grünenwald daraus zehn Kleinplastiken pro Jahr.⁴¹⁸ Das ist auch insofern akzeptabel, als von Georg Petel die Erstellungszeit für ein 45 cm großes Elfenbeinkruzifix mit vier Wochen gesichert ist.⁴¹⁹

3 Signatur, Monogramm, Zuschreibungs- und Datierungsprobleme

(Badeszene, Humpen, Puttenbacchanal, Kinderstatuetten)

3.1 Zur Bedeutung der Signatur

Mit der „Entdeckung des Individuums“ in der frühen Neuzeit kam es zu einem neuen Verständnis von Freiheit und Selbstständigkeit im Denken, eine Entwicklung, die Cassirer für die Philosophie der Zeit anschaulich zusammengefasst hat.⁴²⁰ Die zunehmende Bedeutung der bildenden Kunst in Theorie und Praxis verlieh den Künstlern Ansehen und Einfluss, die sich in unterschiedlicher Stringenz als Signatur ihrer

W

e

r

k

e

ä

u

ß

e

⁴¹⁷ Gradmann 1917, Beleg Nr. 58, S. 199–200.

⁴¹⁸ Grünenwald 1986, S. 70.

⁴¹⁹ Schädler, Alfred: Georg Petel. Barockbildhauer zu Augsburg. München, Zürich, 1985, S. 17.

⁴²⁰ Cassirer, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig, Berlin 1927/1969, S. 77–129.

⁴²¹ Die Bedeutung des Autors nahm immer mehr zu, bis sie im Positivismus mit dem Geniekonzept des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte.⁴²² Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Autonomie der künstlerischen Kreativität zunehmend in Frage gestellt. Der Autor verlor an Autorität. Derrida bemerkte die Doppelrolle der Signatur, die einerseits für ein Individuum steht, andererseits ein repräsentatives Zeichen ist.⁴²³ Foucault stellte 1969 die grundlegende Einheit von Autor und Werk als oberstes Ordnungsprinzip unter Bezugnahme auf Roland Barthes in Frage. Nachfolgend kam es zu zahlreichen kritischen Diskursen zu den Begriffen „Autor“

⁴²² Barthes, Roland: Der Tod des Autors. (1968) In: Jannidis, Fotis et al. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 186. Barthes kritisiert hier den Positivismus.

⁴²³ Derrida, Jacques: Signatur, Ereignis, Kerosol. In: Deas.: Limited Inc., Engelmann, Peter (Hg.)

Als oberstes Ordnungsprinzip unter Bezugnahme auf Roland Barthes in Frage.

Nachfolgend kam es zu zahlreichen kritischen Diskursen zu den Begriffen „Autor“

und „Werk“.⁴²⁴ Foucault weist rückblickend darauf hin, dass bis zum 17./18. Jahrhundert der Name eines Autors explizit mit dem wissenschaftlichen Wahrheitsgehalt einer Aussage verknüpft war. Erst danach begann man wissenschaftliche Texte um ihrer selbst willen zu akzeptieren, losgelöst von namhaften Autoritäten.⁴²⁵

In der Malerei wurde seit dem 15. Jahrhundert eine Kennzeichnung der Werke durch den Künstler üblich, nicht zuletzt begünstigt durch die Verbreitung des Tafelbildes, die sich entwickelnden Drucktechniken und neue Marktstrategien. Albrecht Dürer und Lucas Cranach gehören wegen einer konsequenten Verwendung von Monogrammen zu den bekanntesten Protagonisten. Die individuelle Leistung der Künstler und der Ursprung der künstlerischen Idee wurden besonders seit der Renaissance kunsttheoretisch reflektiert, ein Diskurs, der bis heute anhält.⁴²⁶ Künstlerschulen, Malakademien und schließlich Ausstellungsforen wie der Salon de Paris (seit 1667) untermauerten den besonderen Stellenwert der individuellen Künstler, die nun in der Malerei ihre Werke immer häufiger signierten.

Es ist zu vermuten, dass diese Entwicklung der Werkbezeichnung in gleicher Weise für die Bildhauerei gilt, wenngleich eine systematische Analyse zu dieser Frage bis in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts fehlt.⁴²⁷ Aus der Zeit der Antike sind nur einige Bildhauernamen geläufig. Doch mehren sich Ergebnisse, die zeigen, dass die Bildwerke auch in dieser Zeit signiert waren.⁴²⁸ Aufgrund der nachweisbaren Bildhauersignaturen am Pergamonaltar (Berlin) etwa, wird die Zahl der beteiligten Bildhauer auf mindestens 40 geschätzt.⁴²⁹ Darüber hinaus zeigt sich, dass das „namenlose Mittelalter“ wohl nicht so namenlos ist, wie lange angenommen.⁴³⁰ Bei Werken mit religiösem Bezug wurde das Fehlen von Signaturen lange als Demutsgeste des Bildhauers gegenüber dem Schöpfergott interpretiert und musste wohl

⁴²⁴ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (1969) In: Jannidis 2000. S. 202.

⁴²⁵ Ders. S. 212.

⁴²⁶ Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.

⁴²⁷ Friedenthal, Antoinette: Signaturenforschung aus dem Geist der Philologie. Anzeige und Auslegung der Monogrammatum von Johann Friedrich Christ. In: Hegener 2013, S. 375.

⁴²⁸ Donderer, Michael: Antike Bildhauersignaturen – wo man sie nicht erwarten würde. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien. Bd. 73, 2004, S. 81–96. doi.org/10.1553/oejh73s81 (18.03.2021).

⁴²⁹ Thimme, Dieter: The masters of the Pergamon gigantomachy. In: American Journal of Archaeology 50, 1946, S. 348.

⁴³⁰ Hecht, Christian: Rezension von Dietl, Albert: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens. Berlin 2009. In: Arthistoricum. Netzwerk für Kunstgeschichte. S. 1–5. <https://arthist.net/reviews/269> (28.02.2021).

— Dietl, Albert: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern. In: Beck, Herbert, Hengevoss-Dürkop, Kerstin (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Frankfurt 1994, Bd. 1, S. 175–192.

auch gelegentlich hinter dem Namen des Stifters zurücktreten.⁴³¹ Andererseits hat ein renommierter Bildschnitzer wie Tilman Riemenschneider offensichtlich nie ein Werk mit seiner Signatur versehen.⁴³² Signaturen fehlen häufig auch auf Bildwerken ohne kirchlichen Bezug. Bernini etwa hat nie signiert, von Michelangelo Buonarroti und von Sandro Botticelli ist nur jeweils ein signiertes Werk bekannt, während Baccio Bandinelli und Maarten van Heemskerck nahezu ausnahmslos ihre Arbeiten signiert haben.⁴³³ Wahrscheinlich entwickelte sich mit zunehmendem Selbstbewusstsein der Künstler und mit der Ausweitung der Märkte eine Kennzeichnung zur ausgeschriebenen, mehr oder weniger kunstvollen Signatur. Erst im 16. Jahrhundert wurde allmählich die ausgeschriebene Signatur bei den Bildhauern durch Monogramme abgelöst, ein Vorgehen, das sich vermutlich an den Gewohnheiten bei der Druckgraphik orientierte.⁴³⁴ Die Annahme, dass mit dem Aufwand für ein Kunstwerk die Häufigkeit einer Signatur zunimmt, liegt nahe, trifft aber auf viele Ausnahmen. Komplexe und aufwendig hergestellte Skulpturen, sei es als Marmorstatue, als Bronzeguss oder als Elfenbeinplastik sind oft unsigniert. Die Gründe hierfür sind vielfältig und wohl von Fall zu Fall verschieden. Hält der Künstler sein Werk für unverwechselbar? Ist die Eigenhändigkeit limitiert? Handelt es sich um Kopien aus eigener oder fremder Werkstatt? Ist das gewählte Motiv entscheidend und nicht der Name des Künstlers? Wird eine Auflagenhöhe verschleiert? Wird die Kennerschaft des Betrachters vorausgesetzt? Betrifft dies vor allem Arbeiten nach Vorlagen (Radierungen)? Die Namenssignatur auf einem Werk gilt als weitgehend sicherer Beleg für die Eigenhändigkeit durch den signierenden Künstler. Oft zeigt sie typische Besonderheiten etwa in der Art einer Unterschrift in einem Brief oder auf einem Dokument, gelegentlich auch kalligraphische Besonderheiten. Die oft kleine, am Rand versteckte Signatur wird mit zunehmender Konkurrenz größer und kunstvoller, ihre Lage prominenter. Dies führte bereits in der klassischen Antike zu hervortretenden Signaturen, deren Inschrift Bildcharakter annehmen konnte.⁴³⁵ Dass eine Karriere

⁴³¹ Schweikhart, Gunter: Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt. In: Arnold, Klaus, Schmolinsky, Sabine, Zahnd, Urs Martin (Hg.): Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bochum 1999, S. 177–181.

⁴³² Muth, Hanswernfried: Tilman Riemenschneider – die Werke des Bildschnitzers und Bildhauers, seiner Werkstatt und seines Umkreises im Mainfränkischen Museum Würzburg. Würzburg 1982. S. 28.

— Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Dissertation. Berlin 2007, S. 242. Der Autor ergänzt diese Aussage um den Fund der einzigen Signatur auf einem Zettel innerhalb des Steinacher Kruzifixes von 1516.

⁴³³ Hegener, Nicole: Anker für die Ewigkeit. Die Signatur: Marginalie oder Kunstwerk? In: dies. (Hg.) 2013, S. 14–43.

⁴³⁴ Stadler, Wolf (Gesamtleitung): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Freiburg, Basel, Wien 1989, Bd. 7, S. 149.

— Burg: 2007, S. 234–250.

⁴³⁵ Kreikenbom, Detlev: Originale und Kopien. Signaturen an späthellenistischen und kaiserzeitlichen Skulpturen. In: Hegener 2013, S. 60–70.

zum bestellten Hofkünstler eine Nobilitierung auch der Signatur nach sich ziehen kann, ist am Beispiel Lucas Cranachs gut belegt.⁴³⁶ Schließlich sind die Möglichkeiten einer Namensgleichheit oder einer Fälschung nicht außer Acht zu lassen. Schon der hl. Hieronymus (347–420) hat in seiner Schrift *De Viris illustribus* auf solche Probleme hingewiesen und neben dem Namenszug die Bedeutung des Vergleiches von Stil und Qualität für die Zuschreibung von Texten zu einem bestimmten Autor betont.⁴³⁷

Das Material des Kunstwerks kann die Art der Signatur beeinflussen. Eine Bronzeplastik wird üblicherweise durch einen Prägestempel gekennzeichnet. In Skulpturen aus Holz, Stein oder Elfenbein wird der Name oder sein Kürzel eingraviert, geritzt, geschlagen oder gefräst, also vertieft angebracht. Erhabene Signaturen und Monogramme finden sich dagegen regelmäßig für Medailleure oder Münzmeister. Dies trifft für Guss- und Prägetechniken numismatischer Produkte gleichermaßen zu. Beim Umgang mit wertvollen Materialien, etwa bei Gold- und Silberschmiedearbeiten sind Signaturen überdurchschnittlich häufig.

Nur sehr wenige der zahlreichen Elfenbeinschnitzer des 17. und 18. Jahrhunderts benutzten für ihr Monogramm oder ihre Signatur erhabene Buchstaben. Diese müssen von vorneherein mit eingeplant werden und sind schwieriger anzufertigen als eine Gravur. Zudem sind sie, etwa für Fälschungen, leichter wegzuschneiden als eine eingeschnittene Signatur. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass die meisten Elfenbeinkünstler – wenn überhaupt – ihre Initialen oder Namenszüge in das Material eingravieren. Christoph Angermair (1580–1633) und David Heschler (1611–1667) sind hier seltene Ausnahmen. Sie kennzeichnen nicht nur Reliefs, sondern auch vollplastische Werke mit erhabenen Lettern.

Fehlen eine Signatur oder ein archivalischer Beleg für ein Kunstwerk ist eine Zuschreibung an einen bestimmten Künstler anhand einer Stilanalyse durch erfahrene und spezialisierte Kunsthistoriker in vielen Fällen möglich. Allerdings sind die Prämissen für Zuschreibungen bis heute noch wenig definiert.⁴³⁸ Sie sind selbst bei

⁴³⁶ Horký, Mila: Vom Monogramm zur ikonischen Selbstdarstellung. Die geflügelte Schlange als Signatur von Lucas Cranach dem Älteren. In: Hegener 2013, S. 294–305.

⁴³⁷ Barthold, Claudia: *Hieronymus, Sophronius Eusebius: De Viris illustribus*. 2. Aufl., Mülheim 2011, S. 382.

⁴³⁸ Anderson, Jaynie: The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli. *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 38, Berlin 1996, S. 107–119. — Locatelli, Valentina: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Dresden. Ein Überblick zu Giovanni Morellis Zuschreibungen*. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 2008, Bd. 34, S. 85–93.

— Tummers, Anna: *The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings; recent debates and seventeenth-century insights*. Amsterdam 2009, S. 253–258. <http://dare.uva.nl> (22.03.2021).

den Zuschreibungen des Rembrandt-Corpus nicht festgelegt.⁴³⁹ So kommt es immer wieder zu erheblichen Zuschreibungsänderungen.⁴⁴⁰ Die für Zuschreibungen an einen bestimmten Künstler gewählten Formulierungen signalisieren unterschiedliche Wahrscheinlichkeitsgrade, wobei keine standardisierte Sprachregelung vorliegt. Von „sehr wahrscheinlich“ über „vermutlich“ bis „könnte aus dem Umkreis stammen“ reicht das Spektrum der Zuschreibungsskala. „Werkstatt von“, „Schule“, „Einfluss durch“, „in der Art von“, „mit Anklängen an“ oder „Nachfolger“ sind weitere zuweisende und zugleich einschränkende Formulierungen zur Urheberschaft eines Kunstwerkes.

Zuschreibungen anhand von Stilanalysen müssen berücksichtigen, dass die „Moden“ der Zeit den persönlichen Stil eines Künstlers überlagern können. Das geht aus einer Inschrift auf einem Holzschnitt des Bildhauers von Peter Flötner (um 1485–1546) hervor: *Vil schöner pilder hab ich geschnitten/künstlich auf welsch und deutschen sitten*.⁴⁴¹ Diese vom Markt geforderte Flexibilität der Bildhauer wirkt sich auf die Zuordnung unsignierter Werke erschwerend aus. Der vermeintlich eigene Stil eines Künstlers kann demnach durch den Auftraggeber und durch Moden und Marktbedingungen erheblich beeinflusst werden, so dass die persönlichen stilistischen Eigenarten eines Künstlers nicht mehr erkennbar sind. Dies gilt zumindest teilweise auch für das Werk Leonhard Kerns und erklärt manche Schwierigkeiten bei einer Zuschreibung.

Die Zuschreibungsproblematik ist bei Elfenbeinobjekten besonders ausgeprägt: Zusatzinformationen anhand des verwendeten Materials zu Ort und Zeit, wie bei Stein und Holz möglich, sind nicht zu erwarten. Die Herkunft des Materials bleibt anonym. Die Objekte sind eher klein, gut transportabel und weit verbreitet. Die Schnitzer nehmen häufig Radierungen, die ebenfalls verbreitet sind, als Motivvorlage.⁴⁴² Bestimmte Sujets wie Humpen mit Bacchanalen, Putti, Reliefs mit Marien-, Judith- oder Antikendarstellungen waren im 17. Jahrhundert sehr beliebt und bedienten auch den bürgerlichen Markt. Selbst wenn Elfenbeinwerke im Unterschied zu den etwa ab 1750 folgenden Porzellanfiguren jeweils einzeln gefertigt werden mussten, bedurfte ihre Produktion nicht zwangsläufig der Eigenhändigkeit des Künstlers, sondern konnte als mehr oder weniger qualitätsvolle Werkstattarbeit durchgeführt werden. Unterschiedliche Signaturzusätze wie „Invenit“ und/oder „Fecit“ weisen auf eine Graduierung der Eigenleistung eines Künstlers hin. Dennoch ist bei den

⁴³⁹ Grimm, Claus: Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung. In: Gaehtgens, Thomas (Hg.): Künstlerischer Austausch/Artistic exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992, Bd. II, Berlin 1993. Anm. 20, S. 645.

⁴⁴⁰ Klessmann, Rüdiger: Die holländischen Gemälde im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kritisches Verzeichnis mit 485 Abbildungen. Braunschweig 1983, S. 271 f.

⁴⁴¹ Zit. nach Wagner 2014, S. 45.

⁴⁴² Tietze-Conrat, Erika: Die Erfindung im Relief. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. 35, 1920/21, S. 99–176.

Elfenbeinobjekten des 17. und 18. Jahrhunderts der Anteil signierter bzw. monogrammierter Objekte erstaunlich klein, handelt es sich doch oft um aufwändig geschnitzte Skulpturen mit wochen- bis monatelangen Arbeitszeiten an dem teuren Material.

3.2 Monogrammierte Werke Leonhard Kerns

Eine Monogrammierung mit dem Kürzel LK für Leonhard Kern ist bisher für 21 Bildwerke bekannt, also in etwa 10 Prozent des vermeintlichen Gesamtwerkes.⁴⁴³ Vier Werke mit Monogramm, drei davon ehemals in Berlin, eines in Leipzig, sind verloren gegangen.⁴⁴⁴ Zum Leipziger Exemplar heißt es im Auktionskatalog von 1886, Nr. 928 (nicht wie bei Grünenwald 1969 Auktionskatalog 1886 Nr. 929)⁴⁴⁵: „Nackter Kämpfer in vorstürmender Stellung. Lebendig bewegte vollrunde Statuette, in Buchsbaum vorzüglich geschnitzt in der Manier des Beham. Auf dem Fußsockel das Monogramm L. K. (vielleicht Ludwig Krug). XVI. Jahrh., Höhe 20 cm“.⁴⁴⁶ Lässt

⁴⁴³ Hier wird die Kurprinz-Statuette mitgezählt, wenngleich widersprüchliche Angaben vorliegen.

— Scherer 1916, S. 311, Anmerkung erwähnt eine „vorzüglich“ geschnitzte Figur eines nackten Kämpfers „in vorstürmender Stellung“, die sich in der ehemaligen Sammlung Eugen Felix, Leipzig (s. Auktionskatalog 1886, Nr. 928) befand und auf dem Sockel das Monogramm L. K. trug, das als „vielleicht Ludwig Krug“ beurteilt wurde. In: Heberle, J. M.: Catalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung des Herrn Eugen Felix in Leipzig. Auktionshaus Lempertz, Versteigerung zu Köln, den 25. October 1886, Nr. 928.

— Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Seemann-Verlag: Ludwig Krug. 22. Bd. Leipzig 1928, S. 4–6. Ludwig Krug, Nürnberg (um 1488/90–1532) war Goldschmied, Kupferstecher, Holzschneider, Kleinplastiker und Maler im Umkreis Dürers. Seine Signatur ist ein Krug zwischen großem L und großem K.

⁴⁴⁴ Hierbei handelt es sich um einen salutierenden Knaben in Buchsbaum, und um ein Selbstbildnis im Alter von 55 Jahren (Beschreibung bei Kugler 1838, keine Abb. bekannt), Steinrelief. In Frage kommt noch ein drittes verschollenes Objekt, nämlich ein Bildnis des Kurprinz Wilhelm Heinrich von Brandenburg (11.5.1648–14.10.1649) gest. als Kleinkind, Elfenbein. Zu diesem existiert ein Hinweis auf eine LK-Monogrammierung von Gradmann 1917, S. 121–122. Diese ist auf der vorliegenden Abbildung nicht zu verifizieren und wird auch von keinem anderen Autor erwähnt. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass der Hofbildhauer Brandenburgs auch hier sein Kürzel angebracht hat.

— Grünenwald 1969 Wvz. Nr. 17: Salutierender Putto, Buchsbaum, H. 15,5 cm, LK-Monogramm, Berlin, SSMB-SMPK, Inv.-Nr. J. 1897. Abb. von Skulptur und Monogramm in Vöge 1910, S. 179.

— Grünenwald 1969 Wvz. Nr. 18, Tafel 66, Kurprinz Wilhelm Heinrich, Elfenbein, H. 33 cm, ehemals Berlin, Schloßmuseum, verschollen. Monogramm fraglich, nur von Gradmann erwähnt.

— Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 19, Selbstbildnis Leonhard Kern (?), Specksteinrelief, 11,5 × 8 cm, Monogramm LK, Beischrift AE 55, verschollen. Monogrammzeichnungen in Kugler 1838, Anhang o. P.

⁴⁴⁵ Grünenwald 1969: Nackter Kämpfer vorstürmend. Buchs, H. 20 cm, LK sign., ehemals Leipzig, versteigert 1886, Auktionshaus Lempertz Köln, Verbleib unbekannt. Wvz. Nr. 54, S. 42.

⁴⁴⁶ Krug, Ludwig, um 1488/90–1532, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 22. Bd., Leipzig 1928, S. 4–6: 2. Sohn von Hans Krug d. Ä., im Kreis Dürers, Kupferstecher, Holzschneider, Maler, Gold- und Silberschmied, Kleinplastiker in Nürnberg, Signatur: zwischen L und K ein Krug abgebildet.

man das Haller Ezechiel-Relief außen vor, das wohl später mit „Leonh. Kern fecit“ versehen wurde und zu welchem ein passender schriftlicher Auftrag archiviert ist, kann man derzeit von 17 erhaltenen und bekannten monogrammierten Werken von Leonhard Kern sprechen. Diese umfassen sieben Elfenbeinarbeiten und sieben Werke in Holz sowie zwei Arbeiten in Stein, davon ein Relief sowie ein Alabasterrelief. Hinzu kommt das nachträglich signierte Ezechiel-Epitaph in Schwäbisch Hall aus Stein. Für Werke aus Bronze ist ein Monogramm von Kern nicht bekannt. Kerns Großskulpturen in Oberburg, Nürnberg und Regensburg sind nicht signiert, wohl aber archivalisch gesichert.

Die 17 monogrammierten erhaltenen Werke beziehen sich am häufigsten auf Sujets des Alten (Adam und Eva viermal, Kain und Abel zweimal) und Neuen Testaments (Kreuzabnahme) sowie auf Heilige (Hl. Sebastian, Hl. Hieronymus). Mythologische Themen sind viermal monogrammiert (Venus stehend, Venus liegend, Drei Grazien, Laokoon) und Genre-Werke ebenfalls viermal (Menschenfresserin, Badeszene, Puttenbacchanal, Frau mit Buch). Demnach ist keine Dominanz eines bestimmten Sujets bei der Monogrammierung erkennbar, mit Ausnahme des Adam und Eva Themas. Die Örtlichkeiten für die monogrammierten Werke sind breit gestreut und zeigen nur für Berlin eine Häufung (Adam und Eva, Menschenfresserin und die drei verlorenen Werke Selbstbildnis, salutierender Knabe und evtl. Kurprinz). Vermutlich hat Kern die Werke in seiner Funktion als Hofbildhauer des Kurfürsten von Brandenburg häufiger monogrammiert als sonst. Abgesehen von dieser Betonung des Monogramms in der Sammlung des Großen Kurfürsten ist eine Systematik für die Kennzeichnung der Werke nicht erkennbar.⁴⁴⁷ Fischer hält es für möglich, dass eine Monogrammierung eine Selektion für einen späteren Bronzeguss bedeuten könnte.⁴⁴⁸ Dies lässt sich für die zugeschriebenen Kleinbronzen allerdings nicht verifizieren. Denkbar wäre für Kern eine von Schmidt in einem anderen Zusammenhang angesprochene Möglichkeit, dass lediglich die erste Variante eines Sujets signiert ist, während die Nachschöpfungen unsigniert bleiben. Diese Annahme würde durch das regelmäßige Fehlen von Signaturen auf den Kleinbronzen bekräftigt.⁴⁴⁹ Dagegen spricht allerdings eine Monogrammierung von gleich drei verschiedenen Adam-und-Eva-Sujets (Berlin Adam, Braunschweig Eva, Darmstadt mit jeweils monogrammierten Einzelstatuetten zu Adam und Eva). Während sich für das Haller Relief wegen des archivierten Auftrags und der (späteren) Signatur keine ernsthaften Zweifel ergeben, wurden die Monogramme Kerns hinsichtlich einer

Ludwig Krug wurde auch zunächst unter dem Monogramm LK für das Bildwerk Kain und Abel im Victoria and Albert Museum, London (Inv.-Nr. A.211-1946) angenommen.

⁴⁴⁷ Grünenwald 1988, S. 143–144.

⁴⁴⁸ Fischer, Fritz, Kat.-Nr. 29 in: Weber, C. Sylvia (Hg.): Leonhard Kern und Europa. Die Kaiserliche Schatzkammer Wien im Dialog mit der Sammlung Würth. Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Künzelsau 2021, S. 140.

⁴⁴⁹ Schmidt 2012, S. 211–215.

Eigenhändigkeit von Theuerkauff 1973 und 1989 insofern in Frage gestellt, als er darunter auch Werkstattarbeiten vermutet, allerdings ohne dies näher zu begründen.⁴⁵⁰ Anbieten würde sich hier die Diskussion über die Monogrammierung des Puttenbacchanals (Stuttgart).

Vor diesem Hintergrund wurden im Rahmen dieser Arbeit die einzelnen Monogramme Leonhard Kerns verglichen. Hierzu wurden Fotografien der Monogramme von den Museen angefordert. Von 15 Objekten konnten Monogramm-Abbildungen miteinander verglichen werden. Das Monogramm auf dem Relief zur Kreuzabnahme aus dem Metropolitan Museum of Art ist der öffentlichen Internetpräsentation des Museumsobjekts in hinreichender Qualität zu entnehmen. Für die Kain und Abel-Gruppe in einer Londoner Privatsammlung kann nur auf publizierte Fotografien zurückgegriffen werden.⁴⁵¹ Zu dem Salutierenden Knaben (Berlin) und dem Selbstbildnis (Berlin), jeweils verschollen, wurden Monogrammabbildungen aus Druckwerken hinzugezogen.⁴⁵² Eine Monogrammierung der Kurprinz-Statuette wird nur von Gradmann beschrieben, nicht jedoch von Kugler oder Grünenwald.⁴⁵³

Die vergleichende Analyse erstreckt sich auf die Präsentation und Lage der Monogramme am Werk (Prominent vs. versteckt), Lokalisation (Plinthe vs. Nichtplinthe), Monogrammgravur (markant vs. zart) Größenverhältnis K zu L ($K > L$, $K < L$), Serifen (ausgeprägt vs. angedeutet vs. fehlend). Eine Größenangabe in Millimetern oder metrische Angaben zu Breite und Tiefe sowie lupenmikroskopische Analysen erlauben die fotografischen Vorlagen nicht.

Verschollene Werke mit LK-Monogramm:

I. Salutierender Knabe, Holz, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. J1897. (Foto der Statuette und LK-Grafik erhalten, Vöge 1910)

II. Selbstbildnis Leonhard Kern (?), Brustbild nackt, Stein, Berlin, SMB-SMPK. (nur LK-Monogramm als Grafik erhalten, Kugler 1838)

III. Kurprinz Wilhelm Heinrich, Elfenbein, Berlin, SMB-SMPK. Ohne Inv.-Nr. (Objektfoto erhalten. Kugler 1838, Nr. 403 und Grünenwald 1969, Wvz. 18 jeweils ohne Monogramm-Hinweis, dagegen Gradmann 1917, S. 122 mit Hinweis auf Monogramm LK)

⁴⁵⁰ Theuerkauff 1973, S. 165. und Theuerkauff 1989, S. 510: „Sind aber alle Monogramme wirklich Garanten für Eigenhändigkeit, haben sie vielleicht auch bisweilen die Funktion einer Werkstatt-Mus-
termarke?“

⁴⁵¹ Baker 1990, S. 76–77.

⁴⁵² Vöge 1910, Kugler 1838.

⁴⁵³ Gradmann 1917, S. 122.

IV. Nackter Kämpfer in vorstürmender Stellung. Holz, H. 20 cm, Auktionskatalog Sammlung Eugen Felix, Leipzig; H. Lempertz, 1886, Nr. 928, Monogramm LK auf dem Sockel, „vielleicht Ludwig Krug“. (Kein Foto) Scherer 1916, S. 311, Anmerkung.

Erhaltene Werke mit LK-Monogramm:



Abb. 36 L. Kern, Monogramm am Sitz des Adam, Adam und Eva, Elfenbein, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. J 713.



Abb. 37 L. Kern, Monogramm Plinthe, Menschenfresserin, Menschenfresserin, Holz, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8290.



Abb. 38 L. Kern, Zartes Monogramm auf der Plinthe der Eva, Eva (u. Adam H7) Holz, Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. H 8.



Abb. 39, L. Kern, Monogramm auf der Plinthe der Grazien, Drei Grazien, Holz, Budapest, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. 6145.



Abb. 40 L. Kern, Monogramm auf der Plinthe des Adam, rechts hinten, Adam, Holz, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PI 36:5.



Abb. 41 L. Kern, Monogramm auf der Plinthe der Eva, rechts vorn, Eva, Holz, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PI 36,4.



Abb. 42 L. Kern, Monogramm auf dem Relief Badeszene, rechts unten, Badeszene, Steinrelief, Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St P150.



Abb. 43 L. Kern, Monogramm zart, auf der Plinthe hinter dem linken Ellenbogen der liegenden Venus. Venus mit Cupido, Stein, Kassel, Museumslandschaften, Inv.-Nr. B VI. 288.



Abb. 44 L. Kern, Monogramm zentral auf der Plinthe zwischen Laokoons Füßen, Laokoon, Elfenbein, Künzelsau, Slg. Würth, Inv.-Nr. 18490.



Abb. 45 L. Kern, Monogramm auf der Plinthe zentral vorn, Kain und Abel, London, Victoria and Albert Museum Inv.-Nr. A211-1946A. Elfenbein



Abb. 46 L. Kern, Sockelunterfläche von Kain und Abel, mit Ludwig-Krug-Beschriftung, Kain und Abel, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A 211-1946A



Abb. 47, L. Kern, Monogramm auf Kains Gewand, hinterer unterer Rand (Scan von Foto aus Baker 1990, S. 77, Ein zweites Monogramm auf ergänztem Plinthenteil auf publizierter Abb. nicht näher beurteilbar (nur nach Text Baker 1990). Kain und Abel, Elfenbein London, Privatsammlung



Abb. 48 L. Kern, Sebastian mit Korallenstock, Monogramm auf der Plinthe zentral, Hl. Sebastian, Elfenbein, München, Residenzmuseum, Schatzkammer, Inv.-Nr. Reiche Kapelle 166.



Abb. 49 L. Kern, Die Aufbahrung (The Deposition), Alabaster-Relief, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2000.283. (LK Ausschnittvergrößerung von links unten).



Abb. 50 L. Kern, Monogramm auf dem Gewand der Frau nahe dem Buch, Frau mit Buch (Veritas?), Elfenbein, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. F3784.



Abb. 51 L. Kern, Monogramm auf der Plinthe der stehenden Frau rechtsseitig, Stehende Frau, den Zopf um den Kopf legend, Holz, Prag, Národní Galerie. Inv.-Nr. P 4496.

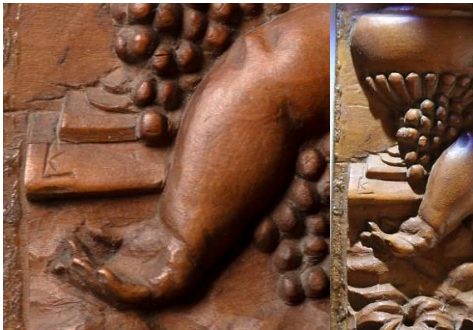


Abb. 52 a, L. Kern, Monogramm, Puttenbacchanal, Abb. 52 b, Kleines LK Monogramm am linken Rand des Reliefs, darunter großer Blumenfünfpass, (rechtes Bild). Puttenbacchanal, Holzrelief, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1924/22.



Abb. 53 L. Kern, Hl. Hieronymus, Monogramm zentral auf der Plinthe, Hl. Hieronymus mit dem Löwen, Elfenbein, Wien, KHM, Inv.-Nr. 4548.

Weiterhin gekennzeichnet sind:

— Architekturzeichnung Orgelprospekt Kirche Künzelsau, L und K nicht ligiert, untypisch (Grünenwald 1955, Siebenmorgen 1988)⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Siebenmorgen, Harald: Entwurf zu einem Orgelprospekt. In: Ders. (Hg.): Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Ausstellungskatalog Nr. 11. Sigmaringen 1988, S. 94–95. Das ungewöhnliche Monogramm weckt bei Siebenmorgen Zweifel an der Eigenhändigkeit.

— Ezechiel-Relief, „Leonh. Kern fecit“ (nachträglich signiert) Stein, Schwäbisch Hall, Hauptkirche St. Michael, sog. Stellwag-Epitaph.⁴⁵⁵



Abb. 54 L. Kern, Ezechiel-Epitaph (Ausschnitt), „Leonh. Kern fecit“ an der Basis des Reliefs später angebracht, Schwäbisch Hall, Hauptkirche St. Michael.

— Matthäus Merian nach Leonhard Kern: Ansicht von HALA, Hall in Schwaben, „Leonhart Kern delin.“ Radierung 22,4 × 36,8 cm (Platte), Schwäbisch Hall, Stadtarchiv Inv.-Nr. BS 182. In: Siebenmorgen 1988, Kat.-Nr. 9, S. 93.

Die Großskulpturen L. Kerns in Maribor, Nürnberg und Regensburg sind nicht monogrammiert oder signiert, jedoch archivalisch gesichert und datierbar.

Tabellarische Übersicht zu fotografischen Abbildungen der Monogramme LK

Nr.	Ort	Sujet	Lage	Lokal.	Ausführ.	K zu L	Serifen	Besonderheiten
1.	Berlin	Adam	linke Seite	Sitz	kräftig	K<L	betont	Bedeutungslage am Fürst
LK orthograd								
2.	Berlin	Menschenfress.	vorn Mitte	Plinthe	kräftig	K<L	gering	
LK 10° nach rechts								
3.	Brschw.	Eva	vorn links	Plinthe	zart	K<L	betont	unregelmäßig tief
LK 10° nach links								

⁴⁵⁵ Kossatz 1988 vermutet, dass Leonhard nur das 1655 beauftragte Relief schuf und sein Schüler Betzoldt um 1666 das Grabmal fertigstellte, das allerdings erst 1721 für den Bürgermeister Christoph David Stellwag zur Anwendung kam. Die Inschrift „Leonh. Kern fecit“ stammt demnach entweder von 1666 oder von 1721.

Nr.	Ort	Sujet	Lage	Lokal.	Ausführ.	K zu L	Serifen	Besonderheiten
4.	Budap.	Grazien	vorn Mitte	Plinthe	kräftig	K=L	betont	L mit betont. Aufstr. oben
			LK 10° nach links					
5.	Darmst.	Adam	links hinten	Plinthe	zart	K<<L	ohne	
			LK 140 °nach links					
6.	Darmst.	Eva	vorn links	Plinthe	kräftig	K<<L	ohne	
			LK 40° nach links					
7.	Frankf.	Badszene	rechts unt.	Reliefrand	kräftig	K<L	betont	zusätzl. Punkt graviert
			LK 10° nach links					
8.	Kassel	Venus	rechts ob.	Plinthrand	zart	K<L	ohne	versteckt u. klein
			LK 150° nach links, L-Basis geschwungen					
9.	Künzel.	Laokoon	vorn Mitte	Plinthe	kräftig	K<L	betont	verschmutzt
			LK orthograd					
10.	Lond.	Kain/Abel	vorn Mitte	Plinthe	kräftig	K>L	betont	init. L Serife ob. betont
	VICTORIA AND ALBERT MUSEUM		LK orthograd					
11a.	Lond. Priv.	Kain/Abl	hint. li.	Tuch	kräftig	K<L	betont	Bedeutungslage Kain?
			LK 160° nach rechts					
11b.	Lond. Priv.	Kain/Abel	hinten	Plinthe	?	?	betont	2. Monogr. laut Text

Nr.	Ort	Sujet	Lage	Lokal.	Ausführ.	K zu L	Serifen	Besonderheiten
12.	München	Sebastian	vorn Mitte	Plinthe	kräftig	K<L	betont	
			LK 60° nach links					
13.	N. Y.	Deposition	links unt.	Reliefrand	kräftig	K=L	betont	durch Tusche betont?
			LK orthograd					
14.	Petersbg.	Frau/Buch	re. seidl.	Tuch	kräftig	K<L	betont	Bedeutungslage am Buch
			LK 20° nach links					
15.	Prag	steh. Frau	linke Seite	Plinthe	kräftig	K<L	betont	
			LK 100° nach links					
16.	Stuttg.	Bacchanal	links unt.	Reliefrand	zart	K<L	gering	zudem Blumenfünfpas
			LK orthograd					
17.	Wien	Hl. Hieron.	vorn Mitte	Plinthe	kräftig	K<L	gering	
			LK orthograd					

18. neu, Paris monogramm. Elfenbeinstatuee einer Cleopatra, Auktion am 16.3. 2024 bei Drouot.

Die zeichnerisch festgehaltenen druckgraphischen Monogramme Leonhard Kerns bei Kugler (1838), Klemm (1882), Vöge (1910) und Balogh (1975)⁴⁵⁶ sind sehr ähnlich, wenn auch bei unterschiedlich ausgeprägten Serifen bzw. Aufstrichen nicht identisch.

Abb.55 a–d, Fünf druckgraphische Monogramm-Wiedergaben:

⁴⁵⁶ Balogh, Jolán: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. IV.–XVIII. Jahrhundert. I. Textband, Nr. 348 Leonhard Kern, Drei Grazien, Inv.-Nr. 6145. 1975, S. 238.

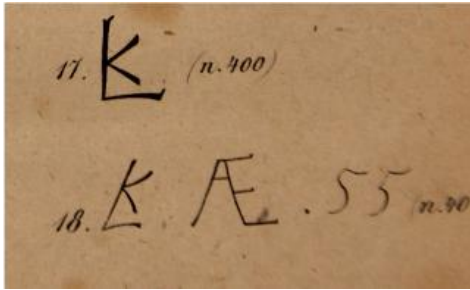


Abb. 55 a Kugler 1838 Nr. 17 von Adam u. Eva (Kurfürst), Nr. 18 Selbstporträt mit Aetas 55, verschollen

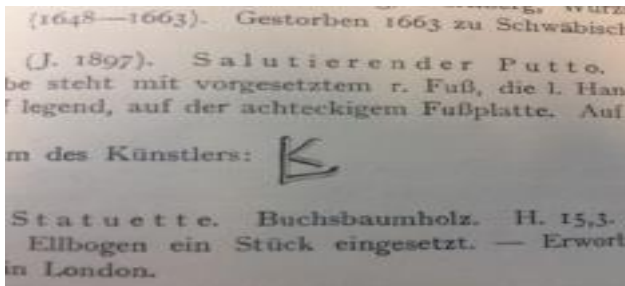


Fig. 287.



Abb. 55 b: Salutierender Putto, Vöge 1911 Abb. 55 c: aus Klemm 1882



Abb. 55 d, Druckgraphische Wiedergabe des Monogramms auf der Plinthe der Drei Grazien, Budapest, Balogh 1975.

Die gravierten LK ligierten Monogramme an den Objekten zeigen teils geringe teils stärkere Unterschiede. Diese betreffen die Größe, die Prägnanz und Ausführung der Buchstaben. Das Größenverhältnis von L und K variiert. Vierzehnmal ist das K deutlich kleiner als das L. Das K wird einmal größer als das L ausgeführt und zweimal besteht kein nennenswerter Größenunterschied. Die Ausarbeitung der Serifen ist überwiegend betont, und zwar in zwölf der beurteilbaren 16 Monogramme. Aufstriche zum L oder auch Abstriche variieren. Diese Differenzen können als Folge der händischen Arbeiten an verschiedenen Materialien über einen langen Zeitraum angesehen werden. So kann das Monogramm ein und desselben Künstlers im zeitlichen Verlauf – absichtlich oder unabsichtlich – erheblich variieren⁴⁵⁷. Dies ist etwa für die Signierung der Werke Adam Lenckhardts bekannt. Bei stärkeren

⁴⁵⁷ Theuerkauff, Christian: Zum Werk des Monogrammisten B. G. (vor 1662- nach 1680). Aachener Kunstblätter, Bd. 44, 1973, S. 279. Hier werden Beizeichen, Datierungen und Positionen analysiert.

Unterschieden ist allerdings der Frage nach mehreren Autoren mit gleichartigem Kürzel nachzugehen.⁴⁵⁸

Die Monogramme mit Lk liegen mit wenigen Ausnahmen gut sichtbar an zumeist prominenten Stellen der Objekte. Ganz überwiegend befindet sich das Monogramm auf der Plinthe. Von 14 monogrammierten Objekten mit Plinthe trägt diese 13-mal das Monogramm. Nur die Adam und Eva Gruppe (Berlin) zeigt das Monogramm nicht auf der Plinthe. Vielmehr befindet sich das Monogramm seitlich (heraldisch rechts) am Sitz des Adam (Abb. 36). Die Statuette Frau mit Buch (Petersburg) ohne Plinthe trägt das Monogramm ebenfalls seitlich (heraldisch links) und zwar auf einem Tuch am Oberschenkel neben dem auffällig großen Buch (Abb. 50). Eine Plinthe fehlt bei dieser Statuette. Es ist denkbar, dass diese besondere Lokalisation, jeweils an der Seite der Sitzfiguren für den gleichen Auftraggeber geschaffen wurde. Dann könnte man in der Petersburger Figur ein Geschenk des Brandenburgers an den russischen Zaren vermuten. Bei beiden Werken dürfte es sich um eine sogenannte Bedeutungslage des Monogramms handeln. Eine eher versteckte Lage auf der Rückseite, am Rand oder eine auffällig zarte Gestaltung findet sich nur bei wenigen Objekten, nämlich der Braunschweiger Eva (sehr zart, aber zentral vorn auf der Plinthe, Abb. 38), der Kasseler Venus mit Cupido (sehr klein, versteckt, randständig, Abb. 43) und bei dem Holzrelief mit Puttenbacchanal, Stuttgart (sehr klein, am linken Rand, Abb. 52).



Abb. 56 L. Kern, Kain und Abel, London, Privatsammlung.

Eine Besonderheit ist die Doppelmonogrammierung der Londoner Kain und Abel-Gruppe (Privatsammlung). Die für Kern seltene Mehrteiligkeit der Elfenbeingruppe zeigt einen energisch mit einem Knüttel zuschlagenden Kain. Dieser trägt einen Backenbart, ebenso wie der Kain in der Gruppe im Victoria and Albert Museum. Auch der Gesichtsausdruck Abels ist in beiden Gruppen sehr ähnlich. Während die Museumsgruppe ein LK-Monogramm auf der Plinthe aufweist, liegt bei dem Objekt in Privatbesitz ein Monogramm LK auf der Rückseite von Kains Lendentuch gut sichtbar, dagegen ein zweites LK-Monogramm auf der Plinthe neben dem linken Fuß Kains. Beide Monogramme liegen nahe beieinander und sind von *einem*

⁴⁵⁸ Donhuijsen 2018: Das Spektrum der Monogramme und Signaturen zu Paul Heermann ist so groß, dass sich die Frage aufdrängt, ob es sich nur um *einen* Autor handelt.

Blickwinkel von hinten gleichzeitig sichtbar. Nach Baker zeigt das Monogramm auf der Plinthe eine Besonderheit: „Beide Monogramme decken sich mit den Buchstabenformen, die man von Werken kennt, die Kern zugeschrieben oder als solche dokumentiert sind, wenngleich die schrägen Aufstriche des Monogramms auf der Plinthe nur wenige Parallelen haben“.⁴⁵⁹ Das Monogramm auf der Plinthe ist auf den publizierten Fotografien leider nicht näher zu analysieren.⁴⁶⁰ Weiterhin ist auffällig, dass dieser Teil der Plinthe mit einem Teil des linken Fußes zugefügt bzw. ersetzt ist, ob primär oder sekundär, muss offen bleiben.

Die Kain und Abel-Gruppe im Victoria and Albert Museum, London (Inv.-Nr. A.1-1953) zeigt neben dem LK-Monogramm auf der Oberfläche der Plinthe einen mit Tinte beschrifteten Aufkleber auf ihrer Standfläche wohl des 19. Jahrhunderts „Ludwig Krug 1474–1535/ élève de Klomburg/ et Albrecht Dürer“.⁴⁶¹ (Abb. 46)

Neben der zunächst falschen Auflösung des Monogramms wurde die Gruppe außerdem früher als Abraham und Isaak interpretiert. Theuerkauff weist ferner auf eine Statuette einer stehenden Frau hin, die auf der Sockelplatte ein Monogramm AD, ligiert und die Jahreszahl 1526 trägt. Wegen einer Ähnlichkeit zu Georg Pfründts Werken, einem Schüler von Kern, und zweier Dürer Stempel auf seinen Skulpturen hält er eine spätere Zuschreibung und Monogrammierung zu Dürer für möglich, wie es auch für Werke Georg Schweiggers bekannt wurde.⁴⁶² In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass eine Adam und Eva Gruppe durch Johann Wolfgang von Goethe Albrecht Dürer zugeschrieben wurde und später als Werk Leonhard Kerns firmiert.⁴⁶³ Auch das Kruzifix aus Holz in Wien (KHM Inv.-Nr. SK GS E109) wurde lange als eine Arbeit Albrecht Dürers angesehen und erst 1987 als ein Werk Leonhard Kerns erkannt.⁴⁶⁴ Diese Beispiele zeigen, wie durch eine Zuschreibung an berühmte Künstler eine Nobilitierung einer Sammlung damals wie heute angestrebt wird.

Das Monogramm an der Kassler Venus-Amor-Gruppe ist klein, sehr zart und hinter dem aufgestützten linken Ellenbogen der Göttin sehr versteckt. Es wurde erst 1964 entdeckt.⁴⁶⁵ Die mit stuckartiger Schlämme überzogene Kalksteinskulptur zeigt Farbreste, die auf eine Bronzierung hinweisen, eventuell in Vorbereitung auf einen

⁴⁵⁹ Baker 1990, S. 75.

⁴⁶⁰ Eine Nachfrage zu diesem Werk einer Privatsammlung beim Victoria and Albert Museum, der früheren Arbeitsstelle von Baker, führte leider nicht weiter.

⁴⁶¹ Für Fotografien von Oberfläche und Standfläche der Plinthe sei dem Victoria and Albert Museum, London herzlich gedankt.

⁴⁶² Theuerkauff 1990, S. 53–54.

⁴⁶³ Ders. S. 46.

⁴⁶⁴ Leithe-Jasper, Manfred: In: Kunsthistorisches Museum Wien. Weltliche und geistliche Schatzkammer (Bildführer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 35). Wien 1987, S. 230–231.

⁴⁶⁵ Grünenwald 1988, S. 195.

Bronzeguss. Möglicherweise liegt in der beabsichtigten Gussfassung der Grund für die kaum erkennbare Monogrammierung.⁴⁶⁶

Ferner ist das LK-Monogramm am Puttenbacchanal (Stuttgart) auffällig klein und am äußersten linken Rand gelegen. Darunter findet sich ein prominenter Blütenfünfpass. Eine prominente Blüte wird inkonsequent mal als drei- oder vierblättrige Blüte als Bildhauersignatur für Johann Jakob Betzoldt beschrieben. Die Möglichkeit, dass das Werk von Betzoldt stammt und dieser auf seinen renommierten Lehrer und wohl auch Ideengeber Leonhard Kern hinweisen wollte, ist nicht ganz von der Hand zu weisen.

Ungewöhnlich prominent ist das LK-Monogramm auf dem einzigen bisher signierten Alabasterwerk, dem Relief zur Aufbahrung Christi (The Deposition, Metropolitan Museum of Art, New York). Die gleichgroßen Buchstaben am linken unteren Rand sind hervorgehoben durch eine gleichmäßige Schwarzfärbung, die möglicherweise auf einer Tuschemarkierung beruht und nicht auf einer Verschmutzung. Ob diese auffällig gleichmäßige Markierung oder sogar die Gravur selbst nachträglich als wertsteigernde Maßnahme erfolgte, bleibt eine offene Frage. Immerhin erwarb das Museum das Alabasterrelief erst im Jahr 2000.⁴⁶⁷

Das vermutliche Selbstbildnis Leonhard Kerns (ehemals Berlin, verschollen) als nacktes Brustbild eines bärtigen Mannes beschrieben, ist für ein Selbstbildnis des 17. Jahrhunderts ungewöhnlich. Es passt gut zu seinem Generalthema des nackten Menschen. Bemerkenswert ist der Zusatz AE 55 (Abb. 55a). Demnach hat sich der Künstler im Alter von 55 Jahren abgebildet, d. h. das Steinrelief wurde im Jahr 1643 gefertigt, fünf Jahre bevor Kern Hofbildhauer für den Brandenburger Kurfürsten wurde. Das Bildwerk liegt im Porträtformat vor, ist mit 11,5 × 8 cm, aber auffällig klein. Die Wahl des wenig repräsentativen Specksteins als Material verweist möglicherweise auf seine Herkunft aus einer Familie von Steinbildhauern. Seine Beschreibung durch Kugler „Nacktes Brustbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie im ernstesten Gespräch erhebt“ deutet auf einen selbstbewussten Vertreter seiner Zunft, der sich auf dem rechten Weg weiß.⁴⁶⁸

Bemerkenswert ist eine mit L K (nichtligiert) signierte Zeichnung von 1658. Es handelt sich um eine Architekturzeichnung für einen Orgelprospekt für die Kirche in Künzelsau. Zeichnung und Beschreibung wurden 1955 von Grünenwald im Hohenlohe-Zentralarchiv gefunden und Leonhard Kern zugeschrieben.⁴⁶⁹ Das Monogramm auf der linken Seite des Orgeltisches zeigt die weit getrennten Buchstaben

⁴⁶⁶ Scherner 2015, S. 36–37.

⁴⁶⁷ Draper 2001.

⁴⁶⁸ Kugler 1838, S. 255.

⁴⁶⁹ Siebenmorgen, Harald: Entwurf zu einem Orgelprospekt. In: ders. 1988, S. 94–95.

L und K, gleich groß, mit betonten Serifen. Figürliche Darstellungen am Orgelprospekt waren der Zeichnung zu Folge nicht vorgesehen, vielleicht aus Kostengründen. Die Qualität der Orgel war wohl nicht befriedigend, da sie 1756 durch eine neue Orgel des Bildhauers Johann Andreas Sommer ersetzt wurde.⁴⁷⁰

Einen ebenfalls regionalen Aspekt zu der Salz- und Solebad-Stadt Schwäbisch Hall bietet ein großes, monogrammiertes Steinrelief mit einer Badeszene, heute im Liebieghaus, Frankfurt (Inv.-Nr. St.P 150).

Badeszenen

Fast schon erwartungsgemäß findet sich das Hauptthema von Leonhard Kern, der nackte Mensch, in einem Zusammenhang mit Badeszenen, die eine mehr oder weniger starke Erotisierung erlauben. Damit greift der Bildhauer ein Sujet auf, dass zahlreiche Künstler für Gemälde und Druckgrafiken gewählt haben, um nicht nur eine Einzelfigur, sondern Gruppen unbekleideter Menschen im Miteinander in verschiedenen Ansichten abbilden zu können. Badeszenen, im Mittelalter zunächst in den Kontext von Taufe, Erneuerung, Gesundbrunnen oder Lebenselixier gestellt, werden in der Renaissance mittels der Druckgraphik vom mythologischen oder religiösen Hintergrund gelöst und das Badehaus als beliebtes Sujet mit geselligem Treiben nicht selten in die Nähe eines Freudenhauses gebracht. Zu diesem Thema waren Kern vermutlich die Druckwerke Aldegrevers, Behams und Dürers bekannt. Für Baderäume in Landhäusern und Schlössern um 1600 sind Raumausstattungen mit lasziven Bildern nachgewiesen.⁴⁷¹



Abb. 57 Badestube, 1534–1562 Aldegrever, Heinrich, Radierung, 33,4 × 28,2 cm Braunschweig, HAUM, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VSoli, AB 3.131.

Die Stadt Hall ist, wie schon ihr Name verdeutlicht, seit der Zeit der Kelten für die Salzgewinnung bekannt. Die hohe Qualität des Haller Salzes und die bedeutenden

⁴⁷⁰ Grünenwald, Elisabeth: Der Künzelsauer Orgelprospekt. Ein Beitrag zum Werke des Leonhard Kern. Hohenloher Chronik 25. November 1955, S. 1–2.

⁴⁷¹ Härting, Ursula: The gods of water – baths, country houses, and their decoration in sixteenth- and seventeenth-century in Flanders. In: Melion, Walter S., Woodall, Joanna, Zell, Michael (Hg.): *Ut pictura amor. The reflexive imagery of love in artistic theory and practice, 1500 .1700*–Leiden, Boston 2017, S. 57–85.

Solequellen der Region begründeten den Reichtum und die Reichsunmittelbarkeit der Stadt. In Hall gab es zu Kerns Zeit fünf öffentliche Badestuben, deren Betrieb geregelt und kontrolliert wurde.⁴⁷² Insofern drängte sich dieses Thema dem Bildhauer aus mehreren Gründen auf.



Abb. 58 L. Kern, sign., Badeszene, Solnhofener Stein, 28 × 32 cm, Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P150.

Das größte Objekt ist ein flaches bis höchstens mitteltiefes Relief aus Solnhofener Stein mit dem Titel Badeszene.⁴⁷³ Wegen seiner Größe von 28 × 32 cm betrachtet es Gradmann als Teil eines architektonischen Aufbaus, etwa eines Brunnen- oder Badebeckens: „Man möchte an die Solbäder von Hall selbst denken“.⁴⁷⁴ Es zeigt fünf Frauen, vier Männer und ein Kind in einem Freibad mit Mauer, Büschen und kleinem Wasserfall als Hintergrund. Die Personen bilden gemischte, überwiegend sitzende Zweiergruppen, die jeweils auf sich bezogen sind. Die Anordnung der nackten Figuren wirkt steif und konstruiert, besonders durch die zwei rechts und links säulenartig am Rande stehenden Figuren eines Mannes von vorn und einer Frau a tergo.⁴⁷⁵ Obwohl die Personen nackt sind, wird ihre Scham zumeist durch die Körperhaltung oder ein Tuch verdeckt. Nur der sitzende Mann links vorn, einer Frau erotisch zugewandt, wendet dem Betrachter sein Gesicht zu, die anderen Badegäste sind mit sich selbst beschäftigt. Der vorn stehende Mann am linken Bildrand repräsentiert einen kommentierenden Beobachter der Badeszene und übernimmt die Rolle des Betrachters als Voyeur. Der weiter hinten, fast zentral im Relief sitzende, wassergießende Mann mit Bart ist porträthaft gestaltet und ein Selbstbildnis Kerns wird für möglich gehalten.⁴⁷⁶ Tatsächlich zeigen Kopfform, Haartracht und

⁴⁷² Beutter, Herta: Die öffentlichen Badestuben in der Reichsstadt Hall. In: Beutter, Herta, Panter Armin, Widmann, Martin (Hg.): Ärzte, Bader und Barbieri. Die medizinische Versorgung vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches. Ausstellungskatalog. Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall 2011, S. 60–68.

⁴⁷³ Kern, Leonhard, Badeszene, um 1645, Solnhofener Stein, 28 × 32 cm, mit LK (ligiert) signiert, Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P 150. Grünenwald 1969, Wvz. 32, Tafel 54, S. 40.

⁴⁷⁴ Gradmann 1917, S. 128.

⁴⁷⁵ Sauerlandt weist daraufhin, dass die Figuren in dieser Form kaum durch den szenischen Inhalt des Reliefbildes bedingt sind. „sie wirken vielmehr nur als neue, den menschlichen Körper in den letzten noch fehlenden typischen Posen darstellende Akademien“. Sauerlandt 1924, S. 54.

⁴⁷⁶ Grünenwald 1969, S. 40.

Bart gewisse Ähnlichkeiten mit dem bearbeiteten Kopf beim „Bildhauerjüngling“. Dies würde die seltene Monogrammierung für dieses Steinrelief erklären.

Kern zeigt eine gemischtgeschlechtliche Benutzung des Bades in einem ummauerten Außenraum. Ob dies die Realität in einer öffentlichen Badeeinrichtung des 17. Jahrhunderts darstellt, ist mehr als fraglich. Tatsächlich sprechen zahlreiche Argumente (Sitten, Infektionskrankheiten, reformiert-protestantische Konfession) gegen das über die Druckgraphik der Zeit verbreitete Klischee des unbekümmerten gemeinsamen Badevergnügens im ausgehenden Mittelalter.⁴⁷⁷ Die häufigen Darstellungen zum Jungbrunnen, die auf das Bild der christlichen Taufe zurückgreifen, variieren durchaus auch thematisch.⁴⁷⁸ Während etwa Hans Sebald Beham in seinem großformatigen Holzschnitt „Jungbrunnen“ von 1531 Badende beiderlei Geschlechts zeigt, bildet Lucas Cranach d. Ä. 1546 auf seinem Gemälde „Der Jungbrunnen“ als Badegäste ausschließlich Frauen ab.⁴⁷⁹ Albrecht Dürer schuf jeweils eigene Werke zum Männerbad (Holzschnitt) und Frauenbad (Zeichnung).⁴⁸⁰ Eine solche Geschlechtspräferenz fehlt im Frankfurter Relief Kerns. Die auffällige Haltung der liegenden Frau im Vordergrund erinnert (seitenverkehrt) an die liegende Nymphe in Annibale Carraccis Bacchuszug im Palazzo Farnese.⁴⁸¹

Ein zweites nichtmonogrammiertes erheblich kleineres Relief im Victoria & Albert-Museum, London zeigt Szenen aus einem Frauenbad, geschnitzt aus der inneren Höhlung eines Elefantenzahnes.⁴⁸² Im Vordergrund werden drei nackte Frauen ostentativ von hinten und von vorn abgebildet. Im Hintergrund hält eine Frau einen pinkelnden Knaben, eine andere sucht im Haupthaar einer langhaarigen Frau offenbar nach Läusen. Ein zweiter Knabe im Vordergrund beschüttet eine Frau mit Wasser.

⁴⁷⁷ Duerr, Hans Peter: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess. Frankfurt 1992, S. 38–61 und mit Beschreibungen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Badegewohnheiten S. 475–520.

⁴⁷⁸ Mentzel, Jan-David: Taufe im Sündenbad. Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1531. In: Müller, Jürgen (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausstellungskatalog. Nürnberg 2011, S. 98–114.

⁴⁷⁹ Lucas Cranach d. Ä., Der Jungbrunnen, 1546, Öl/Lindenholz, 122,5 × 186,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK <http://smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=863713&viewType=detailView> (17.11.2020).

⁴⁸⁰ Schröder, Klaus Albrecht, Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer. Wien 2003, S. 236–239.

⁴⁸¹ Gradmann 1917, S. 128.

⁴⁸² Kern, Leonhard (Umkreis), Szene in einem Frauenbad, um 1650, Elfenbein, 20 × 10 cm. London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.42-1949. <https://collections.vam.ac.uk/item/O89200/scene-in-a-womans-bath-relief-kern-leonhard/> (13.11.2020).



Abb. 59 L. Kern Umkreis, Frauenbad, Elfenbein-Relief, 20 × 10 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.42-1949.

Der Bildhauer bietet dem Betrachter unterschiedliche Ansichten nackter Frauen in mindestens vier verschiedenen Erzählungen, die jeweils für sich getrennt stehen und nur durch den Oberbegriff Badeszenen miteinander verknüpft sind. Im Vordergrund sitzt eine sich kämmende Frau, deren nackte Scham durch das „verrutschte“ Tuch zwischen den gespreizten Schenkeln noch betont wird. Diese detaillierte Darstellung des äußeren weiblichen Genitales ist für Kern ungewöhnlich. Möglicherweise orientierte sich der Bildhauer des unsignierten Werkes an der graphischen Vorlage „Drei Frauen in der Badestube“ von Bartel Beham.⁴⁸³

Darüber hinaus werden weitere Humpen bzw. Humpenmäntel mit Badeszenen Leonhard Kern zugeschrieben. Die Humpenwandung in Wien zeigt ein hohes Relief mit insgesamt 19 Personen in drei verschiedenen Ebenen, die z. T. fast vollplastisch geschnitten sind. Die nackten Frauen, Männer und Kinder im Bad sind in stehenden oder sitzenden Gruppen angeordnet, die ineinander übergehen. Badetüchern kommt dabei nicht nur eine trocknende und verhüllende, sondern auch eine räumlich gliedernde Funktion zu.⁴⁸⁴ Von einer Brunnenfigur, einem stehenden Knaben mit zwei an den Mund gehaltenen Pipen, die an eine antike Doppelflöte (Aulos) erinnern, läuft Wasser in das Glas eines sitzenden Mannes; einem anderen wird von einer Frau ein Weinpokal gereicht, deren Zeigefinger mahnend erhoben ist. Zwei Frauen trocknen einen Säugling nach dem Bad. Im Vordergrund wird das nackte Gesäß einer korpulenten Frau durch ihre nach vorn gebeugte Haltung stark betont. Insgesamt zeigt die Humpenwandung mehr Erzählerisches, mehr Bewegung und mehr konzentrierte Nacktheit als das Frankfurter und das Londoner Baderelief. Die vielfältigen Tätigkeiten des Reinigens, der Körperpflege und des Wassertrinkens sind mit Sorgfalt und Bedacht gestaltet. Dieses funktionale Moment versachlicht den

⁴⁸³ Beham, Bartel, Drei Frauen in der Badestube, Kupferstich, 1548, 5,7 × 8,2 cm, Kupferstichkabinett Göttingen, Inv.-Nr. D576. [https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_662740/1/-/\(25.03.2021\)](https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_662740/1/-/(25.03.2021)).

⁴⁸⁴ Kern, Leonhard zugeschrieben, Badeszene, Humpenwandung, um 1640/45, Elfenbein, H. 29,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4494. Grünenwald 1969, Wvz. 108, Tafel 42, S. 46. Grünenwald 1988, S. 236–238. [https://www.khm.at/objektdb/detail/90501/?offset=9&lv=list\(14.11.2020\)](https://www.khm.at/objektdb/detail/90501/?offset=9&lv=list(14.11.2020)).

beabsichtigten erotischen Effekt und lässt zugleich der Fantasie des Voyeurs bzw. des Sammlers noch vergnügliche Reize.



Abb.60 L. Kern, Humpenmantel mit Badeszene, Elfenbein, 29,6 × 16 cm, Wien, KHM, Kunstkammer Inv.-Nr. 4494.

Eine weitere Humpenwandung aus Elfenbein, die Kern zugeschrieben wird, befindet sich in Schwäbisch Hall. Sie zeigt drei Badeszenen mit sich waschenden nackten Frauen in einem partiell durch Mauern geschützten Freiraum. Das Hochrelief zeigt stellenweise Hinterschneidungen. Die Figuren stehen steifer und weniger dicht als auf dem Donaueschinger und Wiener Humpen, wenngleich eine der Frauen mit leicht gespreizten Beinen sitzt. Eine nennenswerte bacchantische Konnotation fehlt allerdings auch hier. Der Hintergrund im Flachrelief ist sparsam gestaltet. Ein vergittertes Fenster in der Mauer verweist auf die Möglichkeit eines verbotenen Blickes in das Frauenbad.⁴⁸⁵

Der Elfenbeinhumpen in Donaueschingen zeigt mehrere Figurengruppen im Bad, und zwar überwiegend Frauen und einige Kinder, insgesamt 15 Personen. Einem sitzenden Mann wird ein Becher mit einem Getränk gereicht. Eine der Frauen führt eine Strichliste, möglicherweise zum Weinkonsum. Ein diesbezüglicher Zusammenhang ist aber nicht offenkundig. Vielmehr sind Fußwäsche, Haarwäsche und Haartrocknung in erzählerischer Form und in weniger steifer Ausführung angesprochen. Boden, Griff und Deckel des Humpens sind kunstvoll aus Metall gearbeitet, wohl aus vergoldetem Silber.⁴⁸⁶ Im Brackenhofferschen Inventar ist ein Kern

⁴⁸⁵ Kern, Leonhard, zugeschrieben, Humpenwandung mit Badeszene, um 1640, Elfenbein, H. 14,1 cm, Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, Inv.-Nr. 1984/130. Abb. in: Beutter 2011, S. 150–151. Das Fehlen von sonst bei Kerns Badeszenen üblichen Kindern weckt Zweifel an der Urheberschaft Leonhard Kerns.

— Grünenwald 1988, S. 240–241.

⁴⁸⁶ Kern, Leonhard, zugeschrieben, Badeszene, um 1645/50, Humpen, Elfenbein, H. 18, 3 cm (Wandung), Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Sammlungen, Schloßmuseum, ohne Inv.-Nr.

— Grünenwald 1969, Wvz. 28, Tafel 65, S. 40. Weitere Ansicht bei Rößler 1998, S. 172.

zugeordneter Humpen von 1657 ebenfalls mit 15 Personen im Bad beschrieben, dessen Beziehung zu dem Donaueschinger Humpen aber als fraglich diskutiert wird.⁴⁸⁷

Kritisch anzumerken bleibt, dass nicht eines der Kern zugeschriebenen Humpenreliefs mit Badeszenen monogrammiert ist. Ein Vergleich mit dem monogrammierten Frankfurter Steinrelief zeigt eine ähnliche Formsprache, wenngleich das Steinrelief weniger elegant und konstruierter wirkt als die Elfenbeinreliefs. Der größere Bildraum im Frankfurter Relief ist weniger dicht gefüllt und bietet weniger Perspektivsprünge als die intimeren Situationen der dicht gestaffelten Figuren der anderen Badeszenen. Abgesehen vom Donaueschinger Badehumpen werden die genannten Badeszenen übereinstimmend als Kern nahestehend aufgefasst. Demnach hat Leonhard Kern bis 1657, also bis wenige Jahre vor seinem Tod qualitätsvolle Badehumpen aus Elfenbein geschnitten.⁴⁸⁸

Für die Fertigung von Elfenbeinhumpen sind vor allem Leonhards Schüler Johann Georg Kern (1622–1698) und Johann Jakob Betzoldt (1621–1707) bekannt geworden. Ihre Arbeiten sind gefälliger, reicher und bewegter als die Leonhard zugeschriebenen Werke. Sie sind im Einzelfall aber nicht sicher voneinander abgrenzbar.⁴⁸⁹ Darauf weist Grünenwald ausdrücklich hin. So schreibt sie zahlreiche Humpenwandungen explizit seiner Werkstatt zu und unter den Badeszenen nur den Wiener, den Haller und den Donaueschinger Humpen an Leonhard Kern selbst.⁴⁹⁰



Abb. 61 li. Joh. Jakob Betzoldt, Der Triumph des Bacchus-Knaben, Humpen, Elfenbein, H. 28,4 cm, Paris, Louvre Inv.-Nr. OA3895.

Abb. 62 re. Joh. Georg Kern, Meeresbacchanal, Humpen, Elfenbein, H. 31,8 cm, Paris, Louvre Inv.-Nr. OA3896.

⁴⁸⁷ Grünenwald 1969, Anm. 43, S. 33. ausführliche Beschreibung mit Abb. in Grünenwald 1988, S. 240–241.

⁴⁸⁸ Grünenwald 1988, S. 240–241. Die Autorin bleibt bei der Zuschreibung an Leonhard Kern, während Theuerkauff mit „kaum eigenhändig“ zitiert wird. Im Inventar des Elias Brackenboffer wird eine 1657 geschaffene elfenbeinerne „Kanne mit einem Baadt, in welchem 15 nackende Bilder“ genannt, die gleich groß wie der Donaueschinger Humpen ist.

⁴⁸⁹ Möller, Lise Lotte: Trinkgeschirre von Johann Georg Kern und Johann Jacob Betzoldt. In Siebenmorgen 1988, S. 85–73.

⁴⁹⁰ Grünenwald 1969, S. 48–49.

Leonhard Kerns Badeszenen wirken steif, bewegungsarm und ernst. Zudem sind sie auffällig konstruiert und nüchtern. Allenfalls durch Kinder kommt ein wenig Heiterkeit ins Spiel. Durch die prägnante Gestaltung im Hochrelief werden die sorgfältig gearbeiteten nackten Körper in ruhiger Sachlichkeit gezeigt, wobei ihre Nacktheit durch die Badeszenen betont ist und im Rahmen der Körperpflege zugleich selbstverständlich wirkt. Grünenwald nennt es beim Donaueschinger Humpen „das kühle seelische Klima, das hier herrscht wie im signierten Frankfurter Baderelief“.⁴⁹¹ Obwohl durch die kleinen Skulpturen eine Körperlichkeit betont wird, steht ihr erotischer Charakter deutlich weniger im Vordergrund als etwa in den Radierungen von Dürer oder Beham zum Frauenbad.⁴⁹² Erst die Humpen von den Schülern Kerns Johann Georg Kern und Johann Jakob Betzoldt zeigen eine stärkere Bewegung der gefälligen Figuren und eine bacchantische Erotik, die in der nächsten Bildschnitzer-Generation etwa von Johann Caspar Schenck (um 1620–1674) oder von Jacob Auer (um 1645–1705) mit einer beeindruckend gesteigerten Virtuosität und Vitalität verbunden werden.⁴⁹³ Allerdings ist die Formensprache von Leonhard Kerns Zeitgenossen Georg Petel für die Humpenreliefs schon sehr viel lockerer und dynamischer als bei Kern, ohne dass die Aussage abgeschwächt wird.⁴⁹⁴ Selbst bei der insgesamt eher zurückhaltenden Umsetzung der Badefreuden finden sich innerhalb des Kern'schen Werkes erhebliche Unterschiede, vergleicht man etwa das größere Steinrelief im Liebieghaus mit den Humpenreliefs.

Bildhauerische Vorlagen mit Badeszenen, welche Kern als Vorbild hätten dienen können, sind im Gegensatz zu Grafiken und Gemälden selten. So nimmt etwa ein Steinrelief aus einem antiken Bad mit einer Quellnymphe mit dem Wasserkrug als typischem Attribut, sowohl Bezug auf die Örtlichkeit als auch auf ein erotisches Versprechen.⁴⁹⁵ Da die Bäder wohlhabender römischer Bürger mit Skulpturen reich geschmückt waren, dürften Motive mit der badenden Diana nicht selten gewesen sein.⁴⁹⁶ Einige Vorstellungen zum Badeleben lassen sich u. a. aus den Holzschnitten in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* ableiten.⁴⁹⁷ Nach dem

⁴⁹¹ Grünenwald in Siebenmorgen 1988, S. 241.

⁴⁹² Dürer, Albrecht, Frauenbad <https://bremen.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=71&navlang=ar> (18.11.2020).

— Beham, Hans Sebald, Frauenbad <https://www.graphikportal.org/document/gpo00220977> (18.11.2020).

⁴⁹³ Bückling/Haag 2011, zu Schenck S. 133–130. Zu Auer S. 157–155.

⁴⁹⁴ Siehe Abb. zu Humpen in: Krempel 2007, S. 102 u. S. 103. ferner: Petel, Georg, Wien, KHM Deckelhumpen: <https://www.khm.at/objektdb/detail/90526/> (18.11.2020).

⁴⁹⁵ Heinz, Werner: Römische Thermen. Badewesen und Badeluxus im Römischen Reich. München 1983, S. 148–151. Nymphen als Symbol für die weibliche Erotik in der Natur.

⁴⁹⁶ Brödner, Erika: Die römischen Thermen und das antike Badewesen. Eine kulturhistorische Betrachtung. Darmstadt 1983, S. 130–135.

⁴⁹⁷ Bredekamp, Horst: Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus. In: Böhme, Hartmut (Hg.): Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt 1988, S. 145–159. Der Autor weist

Badekult in der römischen Antike verbreiteten sich Badestuben mit der Stadtentwicklung im Mittelalter erneut, so dass das öffentliche Badewesen reglementiert werden musste.



Abb.63 Schild eines Dampfbades, Ende 13. Jh., Stein, Marseille, Musée d'Histoire.⁴⁹⁸

Nicht zuletzt wegen der Zunahme von Infektionskrankheiten wie Pest, Syphilis und anderen Geschlechtskrankheiten reduzierte sich die Bedeutung der Badestuben im 17. Jahrhundert und es kam zu einer Abnahme der Badetätigkeit.⁴⁹⁹ Thermal- und Mineralquellen wie in Schwäbisch Hall behielten aber wegen ihrer gesundheitlichen Wirkung einen hohen Stellenwert. Möglicherweise erfolgte der krankheitsbedingte Rückzug Kerns 1661 in die Stadt Hall in der Hoffnung auf Hilfe durch das dortige Badewesen. Bemerkenswerterweise lag das Solehaus in Hall einem Grundstück Kerns benachbart und war seit 1654 Anlass für einen aktenkundigen mehrjährigen Nachbarschaftsstreit.⁵⁰⁰

3.3 Zuschreibungen

Seit dem 19. Jahrhundert ist die wissenschaftliche Zuschreibung nichtsignierter Werke an die Autorschaft einzelner Künstler oder Künstlerinnen eine prominente Aufgabe der Kunsthistoriker. Sie ist und bleibt bis heute ein Verfahren, das zahlreiche Faktoren berücksichtigen muss und das wesentlich auf einer erfahrungsbasierten Bildanalyse beruht. Letztlich ist das Ergebnis von einer subjektiven Beurteilung geprägt und nur bedingt objektivierbar. Selbst Rückschlüsse aus einer computergestützten Bildauswertung und anhand physikalischer oder chemischer Analysen unterstützen allenfalls den erfahrenen Kunsthistoriker, ersetzen ihn aber bisher nicht.

auf die von Colonna zitierte Kraft des Wassers als Naturspender und Erotikon hin. In der Ausgabe von 1546 zeigt ein Holzschnitt das Badehaus der Königin „Freier Wille“ mit zahlreichen weiblichen Wandskulpturen.

⁴⁹⁸ Bündge, Hendrik, Heese, Luisa: Körper, Blicke, Macht. Eine Kulturgeschichte des Bades. Ausstellung Baden Baden 2020, Berlin 2020. Abb. S. 147.

⁴⁹⁹ <https://www.news-medical.net/health/Syphilis-History.aspx> (17.11.2020).

— Vigarello, Georges: Wasser und Seife, Puder und Parfüm: Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter. Frankfurt, New York 1988, S. 15–21.

⁵⁰⁰ Beutter 1988, S. 24.

Insofern zeigt sich eine hohe Parallelität zu einer für lange Zeit phänomenologisch begründeten ärztlichen Diagnose. Tatsächlich geht die erste schriftliche Anleitung zur Bestimmung von Gemälden auf den in Rom tätigen Arzt Giulio Mancini 1621 zurück. Eine kunstkennerchaftliche Beurteilung mit mehreren Gewissheitsstufen schlug Filippo Baldinucci 1681 vor.⁵⁰¹ Eine subjektiv geprägte ärztliche Bildanalyse wird heute noch bei einer mikroskopischen Diagnostik durchgeführt, die eine besonders hohe Relevanz („Goldstandard“) für den Nachweis oder Ausschluss einer Krebskrankheit hat.⁵⁰² Beide Anwendungsbereiche, die Kunstkennerchaft und die Krebsdiagnostik, haben den Charakter einer gutachterlichen Beurteilung mit Abwägung der verschiedensten morphologischen Parameter. Während für die fachärztliche Analyse ein Irrtum lebensbedrohend oder tödlich sein kann, hat eine Fehlbeurteilung des Kunsthistorikers u. U. gleichermaßen hohe ideelle und finanzielle Lasten zur Folge, wenn auch nicht unmittelbar für Leib und Leben. Während in den letzten Jahrzehnten in der Medizin neue Methoden und diagnostische Leitlinien den subjektiven Faktor („die ärztliche Kunst“) reduzierten und zu einer stärkeren Standardisierung und Verlässlichkeit der Aussage führen konnten, ist diese Entwicklung für kunstwissenschaftliche Analysen weniger erkennbar. In beiden Gebieten werden schwierige oder strittige Fälle einer Zweit- oder Drittbegutachtung unterzogen. Die geringere Irrtumswahrscheinlichkeit bei der mikroskopischen Analyse ist weniger Folge einer vermeintlich geringeren Bildkomplexität als vielmehr Ausdruck eines geringeren subjektiven Faktors bei weitgehendem Fehlen weltanschaulicher Einflüsse, die bei kulturwissenschaftlichen Beurteilungen unvermeidbar sind. Hier dürfte die klassische Unterscheidung zwischen dem Sakralen und Profanen eine Rolle spielen. So argumentiert der Soziologe Andreas Reckwitz folgendermaßen: „Die Sphäre der Kultur verhandelt dann die großen und die kleinen Formen des Sakralen, von Gott bis zum Konsumobjekt, wohingegen in der Sphäre der Rationalität das Profane, das Sachliche und Leidenschaftslose zu Hause ist, das Entzauberte.“⁵⁰³ Es bleibt also bis heute bei erheblichen Einschränkungen kunstwissenschaftlicher Zuschreibungen, deren Begrenztheit im Kunsthandel aus triftigem Grund oft unzureichend dargelegt wird. Wie oben ausgeführt, gelten diese Limitationen besonders für aus Elfenbein gefertigte Werke, bei denen die Formensprache

⁵⁰¹ Pfisterer, Ulrich: Giovanni Morelli (1816–1891). In: Ders. (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte I. Von Winckelmann bis Warburg*. München 2007, S. 93–97. Kurze Übersicht zur Geschichte der Kunstkennerchaft.

⁵⁰² Kreienberg, R., Janni, W. & Vetter, K. Künstliche Intelligenz (KI). *Gynäkologe* 54, 468–470 (2021). <https://doi.org/10.1007/s00129-021-04822-4> (28.09.2021).

— der Verfasser der vorgelegten Arbeit hat als klinischer Pathologe jahrzehntelang mikroskopische Beurteilungen zum Ausschluss und Nachweis von bösartigen Erkrankungen (Krebs) erstellt.

⁵⁰³ Reckwitz, Andreas: *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin 2020, 6. Aufl. S. 34.

und der persönliche Stil eines Künstlers stark verwischt sein können.⁵⁰⁴ Diese Schwierigkeiten sind umso größer je stilistisch flexibler ein Bildhauer ist.⁵⁰⁵ Seine Anpassung an die Wünsche des Marktes kann so ausgeprägt sein, dass individuelle Kriterien weitgehend verloren gehen. Dies ist bei den im 17. Jahrhundert sehr beliebten Elfenbeinhumpen der Fall, insbesondere bei den häufigen Stereotypen mit bacchantischen Szenen und Putto-Sujets. Dies wird beispielhaft deutlich an den widersprüchlichen Zuordnungen der Elfenbeinmäntel durch die Experten zu Leonhard Kern und seinem Umfeld.⁵⁰⁶ Hier helfen auch die von Giovanni Morelli (1816–1891) entwickelten Detailanalysen kaum weiter.⁵⁰⁷ Ein wünschenswerter direkter physischer Vergleich der in Frage stehenden Objekte mit Werken gesicherter Provenienz ist nur selten möglich. Abbildungen allein reichen aber für eine suffiziente Beurteilung oft nicht aus.

Das Sujet Kinderbacchanal wurde vor allem von François Duquesnoy (1597–1643) und Gerard van Opstal (1594/97–1668) erfolgreich und variantenreich als Relief in Marmor oder Elfenbein gestaltet. Duquesnoys Werke wurden von Bellori und Sandrart hochgelobt⁵⁰⁸ und galten vielen Bildhauern als Vorbild. Das für kleine Formate prädestinierte Elfenbein wurde bei der Gestaltung vollrunder Kinderstatuetten angewendet,⁵⁰⁹ darunter auch von Leonhard Kern und seinem Umfeld. Insofern ist selbst ein hölzernes Puttenbacchanal mit LK-Monogramm von besonderem Interesse. Ist es eigenständig? Ist es eigenhändig? Erlaubt es Rückschlüsse auf Humpereliefs gleichen Themas?

⁵⁰⁴ Grimm, Claus. Die Frage nach der Eigenhändigkeit und der Praxis der Zuschreibung. In: Gaethgens, Thomas W. (Hg.): Künstlerischer Austausch. Artistic exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992, Band II Berlin 1993, S. 631–648.

— Lindemann, B. W.: Kennerschaft und Zuschreibung. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2011, S. 216–219.

⁵⁰⁵ Grünenwald 1969, Anm. 116, S. 35 mit einer Aufzählung von Verwechslung Kern'scher Arbeiten mit anderen Werken der Frührenaissance.

⁵⁰⁶ Grünenwald 1988, S. 238–258.

⁵⁰⁷ Locatelli 2008.

⁵⁰⁸ Sandrart 1675.

— Bellori, Giovan Pietro: Das Leben des François Duquesnoy. In: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Rom 1672; übersetzt von Martin, Frank, Hg.: Deckers, Regina, Martin, Frank. Göttingen 2019. S. 19–25.

⁵⁰⁹ Herzog, Erich, Reß, Anton: Elfenbein, Elfenbeinplastik. Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte 1957, Bd. IV, S. 1307–1362.

Puttenbacchanal



Abb. 64 L. Kern, sign., Puttenbacchanal, Holz, 10,3 × 18 cm, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1924/22.

Das Holzrelief von mäßiger Tiefe zeigt fünf nackte Kinder bei einer Weinprobe. Rechts mittig sitzt ein Kinderbacchus angelehnt an ein Weinfass und reicht einem Satyrknaben einen Pokal, dazwischen tanzt im Mittelgrund ein Kind mit längerem Haar in starker Bewegung, möglicherweise ein Mädchen, links ein zusammengesunkenes, sich erbrechendes Kind, rechts ein Kind, das den Spund des Weinfasses triumphierend emporhält. Die Figuren agieren lebhaft miteinander und stehen nicht so isoliert und steif nebeneinander wie etwa die Figuren im Baderelief oder im Sintflut-Relief. Am linken Rand auf einem schmalen podestartigen Vorsprung ist das ligierte Monogramm LK eingeritzt.⁵¹⁰ Die Signatur liegt wenig prominent und ist zurückhaltend klein. Vor allem ist das Monogramm wesentlich kleiner als ein geschnitzter Blumenfünfpass dicht darunter (siehe auch Abb. 52). Eine mehrblättrige Blüte wird als das Künstlerzeichen Johann Jakob Betzoldts angesehen,⁵¹¹ so dass die Vermutung erlaubt ist, dass es sich hier um sein Monogramm handeln könnte. Betzoldt hatte bei Kern gelernt und dann die Werkstatt seines Vaters in Schwäbisch Hall übernommen. Der Blumenblüte auf dem Puttenbacchanal ist dem auf dem Epitaph des Ernst Eberhard Friedrich von Hohenlohe ähnlich, wenn auch nicht identisch.⁵¹² Im Nekrolog von Johann Jakob Betzoldt vom 23.12.1707 heißt es: „In seiner Profession ist er durch getreue anführung des ge(liebten) Herrn Vatter u(nd) Herrn Bildhauers Kernen so weit kommen, daß er ein großer Künstler worden. Seine kunstreiche arbeit haben große Herren höchlich admirirt u(nd) theuer bezahlt.“⁵¹³ Dies spricht für eine Wertschätzung des Lehrers durch seinen Schüler.

⁵¹⁰ Kern, Leonhard, Kinderbacchanal, um 1635/40, Buchs-Relief, 10,3 × 18 cm, sign. LK, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1924/22, Wvz. 99, Grünenwald 1969, S. 45. Grünenwald 1988, mit Abb. S. 227–228.

⁵¹¹ Deutsch, Wolfgang: Johann Jakob Betzoldt. Ergänzende Bemerkungen zum Leonhard Kern-Katalog. In: Siebenmorgen 1990, S. 84–107.

⁵¹² Weitere Vergleiche der Signaturen Johann Jakob Betzoldts könnten die Vermutung erhärten oder entkräften, ein Unterfangen, welches das Ziel dieser Arbeit verlässt.

⁵¹³ Deutsch 1990, S. 85. Zitat aus Totenbuch St. Katharina 1693. 1708, STAHL 2/34, unpag., Nr. 49.

Das monogrammierte Stuttgarter Relief gehört, wie Grünenwald schreibt, zu den überraschendsten Arbeiten dieser Art⁵¹⁴ und sei stilistisch vergleichbar mit Werken von Gerard van Opstal, François Duquesnoy und Lucas Faidherbe (1617–1697). Wenig ausgeprägt sei die Ähnlichkeit zu den Humpen in Baden-Baden (Kat.-Nr. 3) und in Neuenstein (Kat. 76).⁵¹⁵ Die starke fließende Bewegung der Kinder, ihre lockere Haargestaltung und die zu Recht bemängelte Ausführung des mittleren Kindes passen wenig zu den anderen Arbeiten Leonhard Kerns. Seine sonst beträchtliche Eigenständigkeit sei in diesem Relief nicht erkennbar.⁵¹⁶ Betzoldt werden auch die Berliner Humpenreliefs zugeordnet, die Grünenwald 1969 noch Leonhard Kern zuschrieb.⁵¹⁷ Auch die zwei Humpenwandungen mit Kinderbacchanalen in Neuenstein schreibt Möller im Gegensatz zu Grünenwald nicht Leonhard Kern zu, sondern seinem Neffen Johann Georg Kern. Als eigenhändiges Werk Leonhard Kerns kommt nach Grünenwald noch das Tritonenbacchanal eines Stuttgarter Humpens in Frage, wird aber heute nicht als Leonhards Werk deklariert.⁵¹⁸

Diese besondere Problematik der Zuschreibung von Humpenreliefs mit Puttenbacchanalen wird bereits im Werkverzeichnis zu Leonhard Kern von 1969 deutlich, das zu diesem Sujet zehn Werkstattarbeiten und vier eigenhändige Arbeiten auflistet, wobei letztgenannte, wie oben erwähnt, von Möller für Leonhard Kern abgelehnt werden.⁵¹⁹ Ein Alabasterrelief mit sechs spielenden Kindern, heute in Schwäbisch Hall, wurde 1986 von Grünenwald ebenfalls Leonhard zugeschrieben, wird dann aber 1988 auf Anregung Möllers als Mustertafel für die Werkstatt Johann Georg Kerns verstanden.⁵²⁰ Eine Unterscheidung der Werke von Johann Georg Kern und Johann Jakob Betzoldt wiederum ist kaum zuverlässig möglich, da beide etwa zeitgleich bei Leonhard gelernt und sich gleichermaßen von dessen Strenge gelöst haben. Insofern ist es nicht ausgeschlossen, dass das auffällig kleine und sehr randständige Monogramm LK auf dem Puttenrelief in Stuttgart von Johann Jakob Betzoldt zu einem benachbarten und links unten typisch positionierten Zeichen des Blütenblattmotivs hinzugefügt wurde, das er als Signatur verwendete. Vielleicht wollte er so sein Schüler-Lehrer-Verhältnis zu dem berühmten Leonhard Kern unterstreichen. Möglicherweise diene das Holzrelief Betzoldt auch als Werkstatttafel und Modell für Elfenbeinarbeiten. Die Größe von 10 × 18 cm und die geringe Stärke der Holztafel würden dazu gut passen.⁵²¹ Damit ließen sich die zwei verschiedenen Bildhauerzeichen auf dem wenig Kern-typischen Werk verstehen. Das

⁵¹⁴ Grünenwald 1969, S. 21.

⁵¹⁵ Grünenwald 1969, S. 45.

⁵¹⁶ Deutsch 1990, S. 84–111. Abb. des Vierblatt

⁵¹⁷ Möller 1988, S. 81.

⁵¹⁸ Grünenwald 1986, S. 79.

⁵¹⁹ Möller 1988, S. 85–73.

⁵²⁰ Grünenwald 1988, S. 243–244.

⁵²¹ Bernath 1926, S. 1.

Langenburger Grabmal von Ernst Eberhard Friedrich von Hohenlohe (mit dem Vierblattgebilde als Erkennungszeichen Betzoldts) ist ähnlich wie das Stellwag Epitaph Kerns aufgebaut, das Betzoldt fertiggestellt hat.⁵²² In späteren Arbeiten signiert Betzoldt dann mit einem Dreiblattgebilde, variiert also sein Künstlerzeichen.⁵²³ Die hohenlohischen Bildhauer und nahezu gleichaltrigen Kern-Schüler Johann Jakob Betzoldt und Johann Georg Kern sind für ihre weit verbreiteten Elfenbeinhumpen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gleichermaßen berühmt geworden. Johann Georg wurde 1650 Bürger von Öhringen und lieferte (archivalisch belegt, vielleicht aber nur als Händler) mehrere Objekte an die Brackenhoffersche Kunstkammer und

w
a
r

m

Ungeachtet der Zuschreibungsfrage ist die Fertigung von Reliefarbeiten eine besondere Herausforderung für die Bildschnitzer. Flächige Reliefs bieten dem Bildhauer die Möglichkeiten räumliche Vorstellungen und erzählerische Momente fast wie in einem Gemälde zu kombinieren und in mehreren perspektivischen Ebenen zu gliedern. Das Relief erlaubt im Unterschied zur vollrunden Statuette mit nur einer oder wenigen Personen die Abbildung von Figurengruppen und ihr Mit- oder Gegeneinander. Ein Relief kommt den Lesegewohnheiten entgegen, ist mit einem Blick zu verstehen und im visuellen Gedächtnis leichter zu speichern als eine Statuette mit ihren verschiedenen Ansichten. Bei einem gerundeten Relief, wie bei einem Humpenmantel ist immer nur ein Teil der Gesamtdarstellung sichtbar. Dies muss vom Bildhauer formal und inhaltlich beachtet werden und erfordert eine besondere Gliederung für die räumliche Anordnung. Zudem bekommt die Dimension der Zeit in solchen Werken ein besonderes Gewicht, da durch das Umschreiten oder durch ein Drehen des (Tisch-) Gefäßes ein Nacheinander von Handlungen evoziert wird. Die Neugier, wie es weiter geht, beim – im doppelten Sinne – nächsten Akt, bringt zusätzlich Spannung und Überraschungsmöglichkeiten. Solche unterhaltsame Tafelkunst fand ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts viele Freunde und wurde nicht nur in Elfenbein, sondern auch als aufwendig verarbeiteter Silber-Pokal oder exotisches Naturwunder (Nautiluspokal) geschätzt. Kunstvolle Humpenmäntel aus Elfenbein waren für spätere Generationen sammlungswürdig

k
ü
n

⁵²² Deutsch 1990, S. 92 und Abb. 48, S. 107. Im Stellwag-Epitaph ist das von Leonhard geschaffene Ezechiel-Relief verwendet worden, während Betzoldt die Umrahmung gestaltete.

⁵²³ Möller 1988, S.81.

⁵²⁴ Grünenwald 1986, Anm. 7, S. 72.

⁵²⁵ Grein 2019, S. 153–157.

r

f

ü

und blieben eher als Silberpokale erhalten, da das Material weder kriegswichtig noch einschmelzbar war.⁵²⁶

Reliefarbeiten von Leonhard Kern sind deutlich seltener als seine vollrunden Statuetten, finden sich aber für alle Sujets. Neben christlichen und mythologischen Themen hat er auch Genrearbeiten als Relief geschaffen und auch das verschollene Selbstbildnis (ehemals Berlin) ist ein Relief. Allerdings bevorzugte er für die Umsetzung seiner Vorstellungen zur Gestalt des Menschen die vollrunde allansichtige Figur, wie sie Vasari gefordert hatte. Diese schuf er offenbar besonders häufig als Kinderstatuette, und zwar sowohl in Holz als auch in Elfenbein.

Kinderstatuetten

Putti waren seit der Antike bedeutsam und fanden sich als Begleitfiguren z. B. auf Sarkophagen, Bacchanalen oder großen Steinreliefs. In der Renaissance waren sie in unterschiedlichen Funktionen verbreitet, so etwa als Ausdruck der kindlichen Unschuld oder der unsterblichen Seele, als Eroten, als Satyrkinder oder als gute Geister (Spiritelli).⁵²⁷ Vergleichbare Rollen finden sich auch im Werk Leonhard Kerns. Lässt man das Puttenbacchanal wegen der zweifelbehafteten Monogrammmierung und der untypischen Formensprache außer Betracht, bleiben Wiedergaben von Kindern auf dem Sintflutrelief (München), dem Ezechielrelief (Schwäbisch Hall) und dem Relief mit Badeszenen (Frankfurt) zum Vergleich. Das Sujet der nackten Kinder hat im Werk Leonhard Kerns eine große Bedeutung. Mit mindestens 14 eigenen Kindern hatte er genügend Vorbilder zur Hand. So finden sich kindliche Begleitfiguren etwa bei der Menschenfresserin (Stuttgart), der Gleichgewichtsprobe (Hamburg), beim Anakreon (Wien), bei der Caritas (München, Kassel), als Engelknaben im Erlöser-Christus-Relief (Frankfurt), als Kleinkinder bei Adam und Eva nach der Vertreibung (Kloster Neuburg) und als Cupido bei Venus und Mars (Kassel). Zudem schuf er zahlreiche Einzelfiguren als schreitende oder schlafende Knaben in Alabaster, Holz, Elfenbein oder Bronze. Kinderstatuetten weisen nicht selten Attribute auf, zum Beispiel einen Dudelsack, einen Apfel, eine Flöte, einen Ball, eine abge-senkte Fackel oder eine Zipfelmütze. Neben einem pinkelnden Jungen im Badere-lief (Darmstadt) findet sich eine Elfenbeinstatuette eines kleinen Mädchens mit

⁵²⁶ Philippovich 1982, S. 337–340.

⁵²⁷ Dempsey, Charles: *Inventing the Renaissance Putto*. London 2001, S. 2–18.

einem Pinkelpott.⁵²⁸ Inwieweit hiermit ein Mißbrauch von Kindern, den es auch damals gab, verniedlicht wird, sei dahingestellt.⁵²⁹

Zwei Kinder aus Elfenbein sind im Inventarverzeichnis des Kirchberger Kunstkabinetts von 1684 vermerkt: „2 kinder von helfenbein künstlich erphunden vom alten kern zu Hall“.⁵³⁰ Berühmt sind mehrere Huckepackgruppen oder sich umarmende Knaben, die Kern zugeschrieben werden.⁵³¹ Huckepacktragen ist als Kinderspiel, aber auch als Gesellschaftsspiel für Erwachsene seit der Antike als Ephedrismos bekannt. Es erlaubt körperliche Berührungen und ist auf Abbildungen (Vasenmalerei) aus der Antike und der frühen Neuzeit nachweisbar.⁵³² Eine erotische Konnotation ist unstrittig.⁵³³ Zwei nackte Knaben einander umarmend, Kern zugeschrieben, werden etwa durch den Fingerzeig auf das männliche Glied erotisiert.⁵³⁴ Weitere Arbeiten mit Kleinkindern und/oder Hunden als Begleitung einer Diana werden Kerns Schule bzw. seiner Werkstatt zugeordnet, wurden aber auch sonst in großer Zahl von vielen Bildhauern der Zeit gefertigt.⁵³⁵ Statuetten dieses Sujets mit Zuschreibung an Leonhard Kern werden heute gelegentlich im Kunsthandel angeboten. Im Jahr 2020 wurde in Bremen eine Holzstatuette eines unsignierten Mädchen-Puttos von Leonhard Kern (zugeschrieben) für einen mittleren sechsstelligen Euro-Betrag zum Kauf angeboten.⁵³⁶

⁵²⁸ Kern, Leonhard, Mädchen seine Notdurft verrichtend, Elfenbein, H. 13,5 cm Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, ohne Inv.-Nr.

— Grünenwald 1969, Wvz. 93, S. 45. Die Statue des „Manneken Pis“ wurde 1619 von Jérôme Duquesnoy, dem Vater von François Duquesnoy, erneuert. Ob Kern hierdurch zu der ihm zugeschriebenen Elfenbeinstatuette angeregt wurde, bleibt unklar. Pinkelnde Knaben sind in zugeschriebenen Badereliefs zu sehen. Einzelstatuetten von Knaben zeigen mit dem Finger auf ihr Glied (Grünenwald 1969 Wvz. Nr. 27 und Nr. 31 mit Abb.).

⁵²⁹ Schneider, Heidi: Sexueller Mißbrauch von Kindern. Ein Literaturüberblick. München 1999, S. 5–14. <https://www.psychologe-in-muenchen.de/images/pdf/Sexueller-Mibrauch-von-Kindern.pdf> (2.10.2022).

⁵³⁰ Schweinitz von, Anna-Franziska: Die Kirchberger Kunstkammer in Schloß Neuenstein. Beiträge zur Rekonstruktion. Württembergisch-Franken. Jahrbuch des Historischen Vereins für Württembergisch-Franken. Bd. 71, Schwäbisch Hall, 1987, S. 196–212.

⁵³¹ Kern, Leonhard, Huckepackgruppe, Weimar, <https://www.klassik-stiftung.de/service/fotothek/fotothek-online/?q=Huckepack%20gruppe> (07.04.2021).

⁵³² Brommer, Frank: Huckepack: GettyMusJ. Bd. 6–7, 1978–1979, S. 139–146.

⁵³³ Antike Skulptur zum Ephedrismos:

<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Ephedrismos-Gruppe-Silen-und-Nympe/1927.40/dc00125563?s=Ephedrismos&h=0&sort=scoreDesc> (28.06.2021).

⁵³⁴ Kern, Leonhard, Zwei Knaben einander umarmend, Elfenbein, H. 22 cm, Florenz, Museo degli Argenti Inv.-Nr. 155. Grünenwald 1969, Wvz. 31, Tafel 56, S. 40. Schmidt, Eike D.: Due fanciulli che si abbracciano. In: Ders., Sframeli, Maria (Hg.): *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*. Florenz 2013, Kat.-Nr. 45.

⁵³⁵ Hennl 2017, S. 50–59.

⁵³⁶ Persönliche Mitteilung (2020). Leonhard Kern, <https://www.galerieneuse.de/de/suche.html?q=Kern> (07.04.2021).

3.4 Datierungsprobleme

An den Kleinplastiken Kerns fehlt ohne Ausnahme eine Datierung. Lediglich für eine Statuettengruppe wird explizit ein Herstellungsjahr genannt. So heißt es im Brackenhofferschen Kunstinventar von 1672: „Venus und Mars nackend, wie auch Cupido, alle 3 aufrecht stehend, von obgedachtem Leonhard Kern Anno 1657 geschnitten“.⁵³⁷ Die hohe Qualität dieser Gruppe, heute in Kassel, spricht gegen die Annahme, dass Kerns Alterswerk zu wünschen übriglässt.⁵³⁸ Für das Ezechiel-Epithaph in Schwäbisch Hall ist der Auftrag für 1655 gesichert. Die Großskulpturen in Oberburg (1613), Nürnberg (1617) und Regensburg (um 1632) sind aktenmäßig datiert. Nur für wenige Objekte lässt sich ein Herstellungsdatum vermuten (etwa Kurprinz Heinrich Wilhelm) und selbst bei der Berliner Adam und Eva Gruppe für den Kurfürsten (Hochzeitsgeschenk 1646 oder später, evtl. 1648?) ist eine Zeitangabe problematisch.⁵³⁹ Ein Frühwerk lässt sich demnach nicht wirklich exakt von einem Spätwerk abgrenzen. Sabine Haag meint, dass die Abwendung von der sakralen Gewandfigur hin zur profanen Aktfigur die Zeit ab 1635 charakterisiere.⁵⁴⁰ Erschwerend kommt, wie oben ausgeführt, hinzu, dass generell bei Elfenbeinarbeiten eine „Stilentwicklung“ für einen Künstler selbst bei vorhandener Signatur kaum erkennbar ist, weil Materialzwänge, von Sujet und Mode bedingte Stereotypen sowie Kundenwünsche Einfluss auf ihre Gestaltung nehmen. Ein zeitlicher Rückschluss auf das Herstellungsdatum über Inventarlisten hilft nur im Einzelfall weiter. Immerhin findet sich im Inventar der Münchener Reichen Kapelle von 1641/42 ein Hinweis auf eine Statuette Kerns (Hl. Sebastian vor dem Korallenstock), die also ante quem geschaffen sein muss.⁵⁴¹ Eine habsburgische Inventarliste in Wien hält die *Abundantia* aus Walrosszahn für 1647 fest, ohne den Namen Kern zu erwähnen.⁵⁴² Das verlorene Selbstbildnis, ehemals in der Berliner Sammlung ist mit „aetas 55“ bezeichnet und müsste demnach aus dem Jahr 1643 stammen, fünf Jahre bevor Kern zum Brandenburgischen Hofbildhauer ernannt wurde.

In der Fachliteratur besteht Konsens, dass Kern in den ersten Jahren nach seinem Italienaufenthalt Bildwerke von Gewandfiguren schnitzte, also mehr oder weniger

⁵³⁷ Grünenwald 1988, S. 227.

— Brackenhoffer, Elias: *Musaeum Brackenhofferianum*, Straßburg 1683. <https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=suchen&ab=&kl=&l=de> (18.02.2021).

Grünenwald 1969, Anm. 43, S. 33. Ein Teil dieser Objekte kommt später in die Sammlung von Landgraf Karl in Kassel. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10076150-5> (19.12.2020).

⁵³⁸ Gradmann 1917, S. 123.

⁵³⁹ Grünenwald 1988, S. 142–150.

⁵⁴⁰ Haag 2007, S. 78.

⁵⁴¹ Bachtlr, M., Diemer, P., Erichsen, J.: Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/1642. In: Glaser, Hubert (Hg.): *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. München, Zürich 1980, S. 210.

⁵⁴² Schlegel 2021, S. 72.

bekleidete Heilige (Hl. Hieronymus, Hl. Sebastian) oder alttestamentarische Protagonisten (Abraham, Moses, König David). Diese sowie Kreuzigungsgruppen und Adam-und-Eva-Motive schuf er vermutlich in kirchlichem, fürstlichem oder kaiserlichem Auftrag.⁵⁴³ Wohl wenig später, so dürfen wir annehmen, bediente er das Interesse seiner Auftraggeber an mythologischen und allegorischen Sujets. Dies erlaubte ihm, seine durch Aktstudien erworbenen anatomischen Kenntnisse umzusetzen. Da eine exakte Datierung seiner Werke problematisch bleibt, muss die sinngemäß verkürzte Aussage „Frühwerk mit Gewandfiguren, Spätwerk mit unbekleideten Statuetten“ zweifellos relativiert werden, cum grano salis aber dürfte sie zutreffen.⁵⁴⁴ Auffällig ist bei seinen Gewandfiguren eine betonte Gestaltung der Draperie, etwa bei den üppigen Gewändern von Maria und Johannes bei der Hamburger Kreuzigungsgruppe, die ausgeprägte, grob aufgeworfene Falten mit glatter Oberfläche zeigen. Auch bei den Beweinungsreliefs in Wien sind die Gewänder über kräftigen Körpern auffällig prominent. Hierdurch sind die Figuren prägnant, wirken aber wenig elegant und unnatürlich steif.⁵⁴⁵

Der Nachweis einzelner Werke Kerns in den Privatgemächern des Großen Kurfürsten⁵⁴⁶ oder in der kaiserlichen Kunstkammer durch Abbildungen im Prodomus von Stampart und Prenner lassen keinen Rückschluss auf ein Herstellungsdatum oder einen definierten Produktionszeitraum zu.⁵⁴⁷ Verkaufslisten könnten weiterhelfen, sind aber bisher nicht gefunden. Allerdings ist selbst für einen der bekanntesten Kunsthändler zur Zeit Leonhard Kerns Philipp Hainhofer (1578–1647) die Erforschung seiner Verbindungen keineswegs abgeschlossen.⁵⁴⁸ Kunsthändler wie Hainhofer handelten für die Fürstenhäuser, darunter Braunschweig, nicht nur mit Gemälden oder Statuetten sondern mit exklusiven Raritäten aller Art.⁵⁴⁹ Elfenbeinerne Kunststücke wurden nicht nur weiträumig verkauft, sondern gehörten zu den

⁵⁴³ Gradmann 1917, Beleg Nr. 58, S. 200: „bin vor 3 Wochen zu Nürnberg gewesen zehen Bilder geliffert welche ein Kauffmann vor 11. Monat für ein Kardinal am kaiserlichen Hof gehörig bey mir bestellt ...“

⁵⁴⁴ Möller 1970, S. 35. Die Autorin rechnet die Skulpturen in Wien zu seinem Frühwerk.

⁵⁴⁵ Möller 1970, S. 45–32.

⁵⁴⁶ Meckel, Claudia: Der Große Kurfürst und die Brandenburgische Kunstkammer. In: Ausstellungskatalog: Der Große Kurfürst. Sammler. Bauherr. Mäzen. Potsdam 1988, S. 63. Verzeichnis von 1688.

⁵⁴⁷ Strampart 1735, Tafel 29–30.

⁵⁴⁸ Wenzel, Michael: Philipp Hainhofers Beziehungen zu Herzog August d. J. zu Braunschweig-Lüneburg. In: Wunderwelt. Ausstellungskatalog Augsburg 2014, S. 153–163. Dies belegt ein aktuelles Studienprojekt an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel zu Reise- und Sammlungsbeschreibungen Philipp Hainhofers, siehe unter Tacke, Andreas: DFG-Langfristvorhaben 2017 bis 2029 (04.01.2021).

⁵⁴⁹ Wagner, Berit: Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Petersberg 2014, S. 229.

beliebtesten Gastgeschenken.⁵⁵⁰ Dies ist auch für Kerns Kleinplastiken anzunehmen, lässt sich für den Einzelfall aber bisher nicht archivalisch belegen.⁵⁵¹

Grünenwald publizierte Kriterien, nach denen sie anhand stilistischer Merkmale die Werke Kerns aus seiner Schaffenszeit von 1613 bis 1657 in sechs 5-Jahres-Perioden einteilte.⁵⁵² Später beschränkt sie sich wie andere Experten auch auf drei Abschnitte, nämlich ein Frühwerk vor 1620, ein Hauptwerk von 1620–1650 und ein Spätwerk nach 1650.⁵⁵³ Mit wenigen Ausnahmen bleiben die Unwägbarkeiten groß. So datiert sie das Ezechiel-Epithaph auf „um 1640“, für das später gefundene archivalische Angaben den Auftrag dazu mit 1655 fixieren konnten.⁵⁵⁴ Auch die von Grünenwald genannten Werke mit zu erschließender Datierung bieten keine hinreichenden Sicherheiten.⁵⁵⁵ Insofern sind die häufig mitgeteilten Datierungen der Werke weitgehend putativ und werden in dieser Arbeit nur ausnahmsweise übernommen.

4 Akt als Inventio

Paläolithische Funde sogenannter Venusfigurinen und – seltener – männlicher Figuren oder Mensch-Tier-Mischwesen, wie der Löwenmann vom Hohle Fels, waren transportable nackte Idolfiguren, deren Bedeutung wohl im Symbolischen bzw. im Magischen lag.⁵⁵⁶ Ihr Fruchtbarkeitsversprechen und ihre erotische Konnotation ist nicht zu übersehen. Erhalten blieben sie wegen ihrer Anfertigung aus (Mammut)-Elfenbein.⁵⁵⁷ Vermutlich war bereits in frühen Kulturen die Trias von Machtausübung, ökonomischem Verhältnis und erotischer Beziehung nicht zu trennen.⁵⁵⁸ In

⁵⁵⁰ Theuerkauff, Christian: Elfenbeinarbeiten aus dem Barock. Hamburg, Berlin 1967, S. 14.

⁵⁵¹ Auffällig ist, dass bei der Frau mit Buch in St. Petersburg ein großes LK-Monogramm seitlich an einem den Oberschenkel bedeckenden Tuch angebracht ist und nicht wie üblich an der Plinthe oder der Basis der Statuette. Die Nähe zum Buch muss als Bedeutungslage angesehen werden und findet sich vergleichbar am Sitz des Adam in Berlin (Inv. J.713), den Kern als Hofbildhauer für den Großen Kurfürsten geschaffen hat. Könnte dies die Möglichkeit eines Gastgeschenktes von Berlin nach St. Petersburg andeuten?

⁵⁵² Grünenwald 1969, S. 14–21.

⁵⁵³ Grünenwald 1988, S. 143.

⁵⁵⁴ Gradmann 1917, Beleg Nr. 61, S. 202.

— Kossatz 1988, S. 64–65. Gradmann zögerte mit der Zuordnung von archivalischem Beleg und Kerns Epithaph, da die Größenangaben nicht passten, eine Differenz, die Kossatz überzeugend klärte.

⁵⁵⁵ Grünenwald 1988, S. 144.

⁵⁵⁶ Bätschmann, Oskar: Erfindung der bildenden Künste. Ursprung und Entwicklung. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart, Weimar 2003, S.90–87.

⁵⁵⁷ <https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Eiszeitkunst> (10.05.2021).

⁵⁵⁸ Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt 1979, S. 113–115.

vorhellenistischen Kulturen, etwa in Altägypten hatte die erotische Präsentation der bekleideten Königinnen eine wichtige machterhaltende Funktion.⁵⁵⁹



Abb. 65 Reliefstudie „Spaziergang im Garten“, König der Armanazeit und eine Tochter Echnatons, um 1335 v. Chr. Kalkstein, 22 × 20 cm, Berlin, Ägyptisches Museum.

Eine seltene altägyptische Reliefstudie, eine Gartenszene wohl aus dem privaten Bereich, zeigt die Verführung eines jungen Königs durch eine in durchsichtigem Kleid fast nackt erscheinende Tochter Echnatons.⁵⁶⁰ Ein Denkstein zum altägyptischen Oberbildhauer Bak (um 1350 v. Chr.) zeigt seine Frau völlig nackt, während er einen ab der Hüfte bekleideten, nackten adipösen Körper mit männlichem Fettansatz stolz präsentiert.⁵⁶¹ Die idealisierende bzw. heroische Nacktheit der antiken Skulpturen wird von den Künstlern der frühen Neuzeit aufgegriffen und im Sinne ihrer Auftraggeber neu interpretiert wie etwa in der Stadt der Medici beim *David* durch Michelangelo oder bei *Herkules und Cacus* durch Bandinelli.

4.1 Zum kunsttheoretischen Diskurs der Inventio

Der lateinische Begriff der Inventio wird in den bildenden Künsten mit Erfindung und Entdeckung assoziiert.⁵⁶² Er ist im Begriff der Kreativität subsumiert und steht damit in einem heute anhaltenden Diskurs, der die individuellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen eines künstlerischen Schaffens in einem Spannungsverhältnis sieht.⁵⁶³ Eine bedeutende Rolle spielte die Inventio in der antiken Rhetorik, insbesondere in den Werken Ciceros (*De inventione rhetorica*). Im 16.–18. Jahrhundert

⁵⁵⁹ Assmann, Jan: Ikonographie der Schönheit im alten Ägypten. In: Stemmler, Thomas (Hg.): *Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen*. Mannheim 1988, S. 13–32. <https://core.ac.uk/download/pdf/35124881.pdf> (10.05.2021).

⁵⁶⁰ Seidl, Matthias: Reliefstudie-„Spaziergang im Garten“. Bestandskatalog Reliefsammlung der großen Kulturepochen. Knauf-Museum Iphofen 2005, S. 59. Berlin, Ägyptisches Museum 1500, Kalkstein, 22 × 20 cm, Neues Reich, 18. Dynastie, um 1335 v. Chr.

⁵⁶¹ Dito, S. 60. Stele des Bildhauers Bak, Quarzit, 67 × 39 cm, Berlin, Ägyptisches Museum I/63.

⁵⁶² Bättschmann, Oskar: Erfindung der bildenden Künste. Ursprung und Entwicklung. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 87–90.

⁵⁶³ Felfe, Robert: Kreativität. In: Jordan, Stefan, Müller, Jürgen (Hg.): *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Stuttgart 2018, S. 186–189.

wurde die Rhetorik zu der Grundlage der höheren Bildung und neben der Redekunst wurde die Inventio auch bei der Poetik, der Literatur und der Musik bedeutsam.⁵⁶⁴

Die Rolle der Inventio wurde vermutlich dem jungen Leonhard Kern während seines etwa vierjährigen Italiaufenthaltes und des Akademie-Besuches in Rom vermittelt. Hier stand zunächst die möglichst genaue Nachahmung prominenter Vorbilder im Zentrum der Ausbildung der angehenden Künstler.⁵⁶⁵ In Kerns Nekrolog wird seine Ausbildung am nackten Menschen hervorgehoben. Neben der handwerklichen Gestaltung von Skulpturen wurde der Bildhauer zweifellos auch mit ihren inhaltlichen Aufgaben konfrontiert. Es ist naheliegend, dass u. a. Albertis (1407–1477) Ausführungen zu den Grundlagen der Malerei und die grundlegenden technischen Anleitungen zur maßstabsgerechten Verkleinerung oder Vergrößerung von Skulpturen besprochen wurden. Vermutlich wurde auch Albertis Unterscheidung von Inventum/Entdeckung und Inventio/Erfindung thematisiert und dem rein handwerklichen Kopieren gegenübergestellt. Vielleicht wurde auch Albertis mäßigende Einstellung zu „voluptas“ und „delectatio“ erörtert.⁵⁶⁶ Zudem dürfte Kern die kunsttheoretischen Schriften Vasaris (1511–1577) kennengelernt haben.⁵⁶⁷ Den Bildhauer müssen dessen Ausführungen zum Wesen der Bildhauerei besonders interessiert haben, da er später vielen Forderungen Vasaris in seinem Werk fast wörtlich entspricht. Im 8. Kapitel heißt es: *Die Kunst der Bildhauerei besteht darin, das Überflüssige der zugrundeliegenden Materie zu entfernen und ihr die körperliche Form zu verleihen, die in der Vorstellung des Künstlers vorgezeichnet ist. Zu bedenken ist, dass alle Arten von Figuren, ob sie nun aus Marmor geschnitten, in Bronze gegossen oder aus Stuck oder Holz gebildet sind, rundplastisch zu sein haben und beim Herumgehen von jeder Seite betrachtet werden können, weshalb viele Elemente zusammenkommen müssen, will man sie als vollendet bezeichnen. Zunächst einmal muss eine solche Figur uns beim ersten Anblick vor Augen führen, wofür sie steht und was sie verkörpert: jenachdem, um was für eine Figur es sich handelt, ob sie stolz oder bescheiden, bizarr, fröhlich oder schwermütig ist.*⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Simpson, J. A., Weiner, E. S. C.: Inventio. The Oxford English Dictionary, Vol. VIII, Oxford 1991, S. 40.

— Horn, Wolfgang: Invention. Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1996, S. 1139–1142.

⁵⁶⁵ Bammes 1973, S. 15–22.

⁵⁶⁶ Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. 1468. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Bättschmann, Oskar, Schäublin, Christoph, Patz, Kristine. Darmstadt 2011, S. 32–35 und S. 36–51.

⁵⁶⁷ Feser, Sabine, Lorini, Victoria: Glossar. In: Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Burioni, Matteo, Feser, Sabine (Hg.) Berlin 2004, S. 185–285.

⁵⁶⁸ Vasari 1568/2006, S. 75.

An diese Maxime hält sich Kern erstaunlich eng. Die Reduzierung von Attributen und schmückendem Beiwerk könnte stärker nicht sein, so dass sich der Blick ohne jede Ablenkung auf das Wesentliche konzentrieren kann. Das Disegno, die Kontur der Werke und ihre Inventio sind entscheidend. Neben der für Vasari hervorragenden Bedeutung des Disegno spielten Imitatio und Inventio eine wesentliche Rolle bei der Beurteilung eines Kunstwerkes. Imitatio und Mimesis waren seit der Antike gängige Begriffe in der europäischen Poetik, erfuhren in der Renaissance einen Bedeutungswandel und fanden Eingang in die bildende Kunst.⁵⁶⁹ Leonardo da Vinci sieht die Malerei der Poesie überlegen, weil sie die Natur nicht nur ähnlich (Similitudo) sondern „idealisiert“ darstellt, also mit Hilfe einer die Natur übertreffenden Idee nachahmt (Imitatio), die über ein bloßes Abbild (Mimesis) hinausgeht.⁵⁷⁰

Ebenso wurden Definition und Zielsetzung der Bilderfindung bzw. der Inventio in kunsttheoretischen Abhandlungen immer wieder thematisiert.⁵⁷¹ In der frühen Neuzeit wurde zunächst von Cennini (um 1370–1440) eine enge Orientierung der Künstler an der Natur empfohlen. Explizit warnte er vor negativen Einflüssen durch einen Vergleich mit der Kunst anderer Meister.⁵⁷² Alberti (1404–1472) vergleicht die Invenzione mit der Auffindung der Argumente in der Rhetorik und hält sie für die Komposition eines Bildes für wesentlich. Zudem fordert er vom bildenden Künstler wie in der Rhetorik Ingenium (Fantasie und Einbildungskraft), Iudicium (kritische Beurteilung der Argumente) und Aptum (Angemessenheit der Argumente). Neben der Beobachtung der Natur sei die Ausrichtung auf die Schönheit unabdingbar. Das Ingenium des Künstlers muss von der „mano essercitata“ begleitet sein. „Concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte“ seien erforderlich.⁵⁷³ Federico Zuccari (um 1540–1609) postuliert ein freies Denken des Künstlers und ein „iudicio naturale“, damit der „disegno interno“ (die göttliche Eingebung) den „disegno esterno“ (die praktische Ausführung) beflügeln kann.⁵⁷⁴ Während Vasari die Vorstellung einer naturunabhängigen Bildgestalt gutheißt (Manierismus), sieht er im disegno die praktische Umsetzung der Idee des Künstlers.⁵⁷⁵ Francesco Albani (1578–1660) erweitert die Bedeutung der „invenzione“ um den Begriff des „concetto“. Dieser stammt ebenfalls aus der Poetik und wird im Sinn von Bedeutung, Einfall, Motiv,

⁵⁶⁹ Petersen, Jürgen H.: Mimesis-Imitatio-Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000, S. 81–137.

⁵⁷⁰ Ders. S. 116–117.

⁵⁷¹ Panofsky, Erwin: IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 1989.

⁵⁷² Cennino Cennini: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da colle di valdelsa. Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg, Wien 1871, S. 3–8; S. 17–18.

⁵⁷³ Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. 4. Aufl. Darmstadt 2014, S. 23–31.

⁵⁷⁴ Pfisterer, Ulrich: Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris „L’Idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti.“ Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 38, 1993, S. 237–268.

⁵⁷⁵ Panofsky 1989, S. 37.

Idee oder witziger und scharfsinniger Pointe benutzt.⁵⁷⁶ Hier klingt der Begriff des Capriccios an, der als „il capriccio dell' invenzione“ von Vasari 1532 für einen besonderen Einfall verwendet wurde.⁵⁷⁷ Hierunter fallen zweifellos auch (erotische) Sujets Kerns, etwa bei der *Venus, dem Meer entsteigend* (Kassel, Abb. 76). Schließlich zeigen die Erörterungen Belloris (1613–1696) über „Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten“, vorgetragen 1668, die verschiedenen kunsttheoretischen Konzepte bis in das frühe 17. Jahrhundert. Wenn die Dinge auch ihren Ursprung in der Natur hätten, so Bellori, habe die Idee des Künstlers die Natur zu übertreffen und dabei der Wahrheit zu folgen und nicht einem „falschen Phantasiegebilde der Meinung“ („falsi fantasmi dell' opinione“).⁵⁷⁸ Wenn auch der Höhepunkt der Kunst nach Leonardo, Michelangelo und Raffael überschritten schien, wurden die kunsttheoretischen Konzepte in den zunehmenden Kunstakademien erprobt und weiterentwickelt. Das Ziel einer qualitätssichernden Ausbildung der Künstler konnte so verfolgt werden, nicht zuletzt im Interesse der herrschenden, auf Nobilitierung bedachten Fürsten.⁵⁷⁹ Vor diesem Hintergrund folgt Kerns bevorzugtes Vorgehen, nach Aktmodellen zu arbeiten, den theoretischen Konzepten, ist doch die besondere Naturnähe vieler seiner Werke auffällig, ja geradezu ein Erkennungsmerkmal. Dieses geht nicht selten zu Lasten des zu seiner Zeit herrschenden Schönheitsideales. Damit nimmt er Abstand zu dem theoretischen Konzept des Primates der Schönheit und findet eine neue Gewichtung in der seit Aristoteles anhaltenden Diskussion zwischen Kunst und Natur, die Isidor von Sevilla (um 560–636) mit „figura est artis, forma naturae“ auf den Punkt gebracht hat.⁵⁸⁰

Karel van Mander (1548–1606) greift mit seinem Hauptwerk „Het Schilder-Boeck“ (Haarlem 1604) indirekt die vorrangige Stellung der florentinischen Kunst und ihre Vertreter, besonders Vasari, an, indem er die Werke von Jan und Hubert van Eyck, Bartholomäus Spranger und Hendrick Goltzius hervorhebt und damit die nordeuropäische Kunst mit der italienischen Kunst auf eine Stufe stellt. Zudem betont er die

⁵⁷⁶ Flemming von, Victoria: Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis. Mainz 1996, S. 264–267.

⁵⁷⁷ Kanz, Roland: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München, Berlin 2002, S. 17.

⁵⁷⁸ Bellori, Giovan Pietro: Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten. 1664. neu übersetzt von Brug, Anja, Schmiedel, Irina. Herausgegeben und kommentiert von Oy-Marra Elisabeth, Göttingen 2018, S. 158–160.

⁵⁷⁹ Blunt 1962/2009, S. 137–144.

⁵⁸⁰ Preimesberger, Rudolf: „The face that is known draws the eyes of all spectators...“ – Leon Battista Alberti on the impact of the face in a painting. In: Christiansen, Keith, Weppelmann, Stefan (Hg.): The Renaissance porträt from Donatello to Bellini. New York 2011, S. 77–85. Isidor von Sevilla zitiert nach Preimesberger, S. 82.

enge Verknüpfung von Künstlerbiografie und Werk.⁵⁸¹ Dieser Zusammenhang drängt sich auch für die Werke Kerns auf, die eine Beziehung zum Krieg nahelegen. Ob Kern der oben skizzierte, kunsttheoretische Diskurs tatsächlich bekannt war, ist weder zu beweisen noch auszuschließen. Immerhin sind hierzu einige Voraussetzungen in der Biografie des Künstlers gegeben, wie der Besuch einer Lateinschule, eine eigene kleine Bibliothek und ein zweijähriger Aufenthalt in Rom, wo er laut Nekrolog die „Academi“ besuchte.⁵⁸²

Die Inventio im künstlerischen Schaffen zielt nicht allein auf die oben angeführten Ideale wie Schönheit und Wahrheit, sondern auch auf die Überraschung des Betrachters und auf das Interesse eines potenziellen Käufers. Neben der Qualität und Materialität des Werkes sind die Kenntnisse und Erwartungen des Betrachters maßgeblich. Vorrangig ist zweifellos die Wahl des Sujets. Soll ein repräsentativer Zweck erfüllt werden, wird ein wichtiges Vorbild neu interpretiert, ist eine emotionale Beteiligung erreicht, werden belehrende Inhalte vermittelt, ist eine Mehrdeutigkeit gewünscht, ist ein Rätsel willkommen?

Leonhard Kern folgt in seinen Arbeiten offenbar zunächst den fürstlichen und kirchlichen Auftraggebern. Seine Gewandfiguren spiegeln die Zeit des Barocks wider, welche durch wallende Gewänder und üppige Faltenwürfe gekennzeichnet ist. Dem entzieht sich Leonhard Kern zunehmend. So reduziert er selbst bei den christlichen Sujets die Bekleidung. Mythologische Gestalten werden weitgehend hüllenlos gezeigt, männliche und vor allem weibliche Akte dominieren zunehmend sein Werk. So kann er seine Kenntnisse und Fertigkeiten bzgl. der menschlichen Anatomie zur Geltung bringen und durch Körper- und Gebärdensprache Emotionen und innere Zustände ausdrücken und Belehrungen vermitteln.

4.2 Akt und Öffentlichkeit – frühneuzeitliche Verhältnisse

In der Renaissance werden Proportionsstudien am nackten Menschen vor allem durch Leonardo da Vinci entwickelt.⁵⁸³ Allegorische Darstellungen werden inhaltlich erweitert und zunehmend weiblich.⁵⁸⁴ Eine Trennung der Nacktheit vom Akt, die gelegentlich als theoretischer Ansatz versucht wurde, konnte kulturgeschichtlich nie wirklich umgesetzt werden.⁵⁸⁵ Überlebenswille, Trieb und Begehren können durch die Kunst sublimiert werden, sind aber vom Wesen des Menschen nicht zu

⁵⁸¹ Müller, Jürgen: Karel van Mander: Het Schilder-Boeck. 1604. (Das Lehrgedicht des Karel van Mander, München, Leipzig 1906). In: Naredi-Rainer, Paul von (Hg.): Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung. Stuttgart 2010, S. 290–294.

⁵⁸² Grünenwald 1969, Anm. 5, S. 31.

⁵⁸³ Popham, Arthur E.: The drawings of Leonardo da Vinci. London 1946/1964.

⁵⁸⁴ Himmelfmann 1985, S. 1–28.

⁵⁸⁵ Didi-Huberman, Zürich, Berlin 2006, S. 24–33. Nacktheit als unbekleideter Körper und Akt als künstlerische Gestaltung des unbekleideten Körpers.

trennen.⁵⁸⁶ Die Frage nach dem Einfluss der Zivilisation auf diese Grundbedingungen löste in den 70er und 80er Jahren des letzten Jahrhunderts einen heftigen Soziologenstreit aus.⁵⁸⁷

Im Rahmen der Christianisierung Europas kam es zu einer Zerstörung paganer Götterstatuen und zu einer weitgehenden „Dämonisierung“ des Nackten, ohne eine dauerhafte Unterdrückung zu erreichen.⁵⁸⁸ Zwar war im Mittelalter die christliche Ikonographie vorherrschend, geprägt von Buchminiaturen und Freskenmalerei, aber selbst dort spielte die Abbildung des nackten Menschen eine gesellschaftliche Rolle. Vor allem Skulpturen zeigten neben den Stammeltern Adam und Eva eine Nacktheit, die teils anstößig-sündig (Höllenfiguren), teils heroisch (Märtyrer) geprägt war.⁵⁸⁹ Im Vordergrund einer nackten Darstellung im Mittelalter stand ihre realistische oder allegorisch belehrende Aussage, nicht aber eine ästhetische Funktion.⁵⁹⁰

Mit der Rückbesinnung auf die Antike in der frühen Neuzeit gewann die bildende Kunst durch die Neugewichtung des Individuums an Bedeutung. Das betraf auch und besonders die Darstellung des nackten Menschen, zunächst noch in enger Anlehnung an antike Vorbilder.⁵⁹¹ Die Malerei entwickelte sich vom Wandbild a secco zum transportablen Tafelbild und wurde durch die Drucktechniken zu einem verbreiteten Medium. Jan van Eyck (1390–1441) gilt als einer der ersten Maler der frühen Neuzeit, der nach lebenden Modellen malte.⁵⁹² Zeichnungen als Bewegungsstudien eines nackten Mannes um 1470 sind von Antonio Pollaiuolo erhalten, einem Künstler, der zugleich auch die Druckgraphik mit ihren

⁵⁸⁶ Freud 1915/Frankfurt 2000, S. 81–102.

⁵⁸⁷ Der These Norbert Elias' von einem fortschreitenden Einfluss der Zivilisation wurde von Hans Peter Duerr heftig widersprochen.

— Elias, Norbert: *Gesammelte Schriften*. Blomert, Reinhard, Hammer, Heike (Hg.) Frankfurt 2006.

— Duerr, Hans Peter: *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. Frankfurt 1992.

⁵⁸⁸ Easton, New York 2008, S. 1–30.

— Hinz, Marburg 1989, S. 135–142.

⁵⁸⁹ Bießenecker, Stefan (Hg.): *Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter*. Bamberg 2008. Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 3.–4. Nov. 2006. <https://katalog.ub.tu-braunschweig.de> (12.03.2020).

⁵⁹⁰ Himmelfmann 1985, S. 7.

⁵⁹¹ Nova Alessandro: *Correggio's „Lascivie“*. In: Kohl, Jeanette, Koos, Marianne, Randolph, Adrian W. B. (Hg.): *Renaissance love. eros, passion, and friendship in italian art around 1500*. Berlin, München 2014, S. 121–130. Correggios offener Erotik antiker Sujets wird eine wesentliche Schrittmacherfunktion zur Pornographie beigemessen.

⁵⁹² Burke 2018, S. 193.

Vervielfältigungsmöglichkeiten entscheidend prägte.⁵⁹³ Die Skulptur, der Architektur verbunden, löste sich von den Gebäuden, folgte aber noch lange den idealisierten Vorbildern der Antike.⁵⁹⁴

Als erste vollplastische monumentale Aktfigur der Renaissance gilt der David von Donatello (Florenz, um 1440). Dieser ist vermutlich nach dem Modell eines seiner Schüler gestaltet.⁵⁹⁵ Mit dem Übergang zum 16. Jahrhundert fand die natürliche, „wahre“ Gestalt des Menschen zunehmend Interesse und seine Anatomie wurde systematisch untersucht (Andreas Vesalius, 1514–1564). Auftragsarbeiten im religiösen und profanen Bereich folgten neuen theoretischen Konzepten (Cennino Cennini; Leon Battista Alberti; Federico Zuccari).⁵⁹⁶ Das konstruktive Maß der göttlichen Gesetzmäßigkeit der Proportion wurde vor allem durch Albrecht Dürers Untersuchungen zum anthropomorphen Maß unter Rückgriff auf die Natur abgelöst.⁵⁹⁷ Zudem entwickelten sich unterschiedliche Interpretationsformen und regionale Besonderheiten (Florenz, Rom, Niederlande, Süddeutschland). Die Thematik erweiterte sich über das mythologische Sujet und das Historienbild hinaus zum Genrebild und zum Porträt. Die Homosexualität, vor allem die männliche, war noch als „Sodomie“ tabuisiert und konnte nur indirekt thematisiert werden.⁵⁹⁸ Seit dem 16. Jahrhundert entwickelten sich für die bildenden Künste erste Organisationsformen, sogenannte Akademien.⁵⁹⁹ Die Ausbildung umfasste das künstlerische Naturstudium am lebenden Menschen mit dem Zeichnen oder Formen eines in definierten Posen stillgestellten Modells.⁶⁰⁰ Mit dieser Methode wurden sehr unterschiedliche Ziele verfolgt, seien sie ästhetischer, zivilisatorischer oder anthropologischer Art.⁶⁰¹ Das (zunächst männliche) Aktmodell wurde selbstverständliches Mittel zur Erlangung künstlerischer Fertigkeiten, um dann in freier Gestaltung, etwa zu Bewegungsabläufen, die Natur zu übertreffen. Lange Zeit wurde eine Skulptur wegen ihrer Nähe

⁵⁹³ Dito., S. 192.

— Gramaccini, Regensburg 2010, S. 237–253.

⁵⁹⁴ Haskell, Francis, Penny, Nicholas: *Taste and the antique. The lure of classical sculpture*. New Haven 1982. S. 99–107.

⁵⁹⁵ Demele 2012, S. 85. Die Skulptur des David spielt bereits mit der Ambivalenz des Geschlechtes.

⁵⁹⁶ Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1962, Reprint 2009. Übersicht von Alberti bis zu den späten Manieristen.

⁵⁹⁷ Scherer 2017, S. 105–132.

⁵⁹⁸ Rubin, Patricia Lee: *Seen from behind. Perspectives on the male body and Renaissance art*. New Haven, London 2018. S. 14–32.

⁵⁹⁹ Gründung der Accademia di Belle Arti, Florenz 1563 durch Giorgio Vasari; Accademia di San Luca, Rom, 1593 durch Federico Zuccari; Kunstakademien in Nürnberg (1662) und Augsburg (1670) durch Joachim von Sandrart.

— Müller-Bechtel 2018. Zur Entwicklung der Aktmalerei mit zahlreichen Akademiezeichnungen, bis ins 18. Jahrhundert ganz überwiegend männlicher Modelle.

⁶⁰⁰ Bammes, Gottfried: *Der nackte Mensch. Hand- und Lehrbuch der Anatomie für Künstler*. Dresden 1969, S. 13–27. Der Akt im Wortsinn als „gemachte“ Pose.

⁶⁰¹ Clark, Kenneth: *Das Nackte in der Kunst*. London 1953/ Köln 1958, S. 3–29.

zum biblischen Schöpfungsvorgang und ihrer dreidimensionalen Ausprägung dem menschlichen Körper ähnlicher als ein Gemälde gesehen. Insbesondere von Vasari wurden für eine vollendete Skulptur nachdrücklich das richtige Maß und eine hohe Kunstfertigkeit gefordert.⁶⁰² Das betraf lebensgroße Abbilder ebenso wie Monumentalskulpturen oder zweckdienliche Verkleinerungen. So eignen sich Statuetten oder Reliefs als Lehr- und Sammelobjekt, als Statussymbol für Bildung und Wohlstand, als Erbauungsobjekt (Andachtsbild) oder als Geschenk. Ästhetische und erotische Aspekte waren hierbei zunehmend für private, nichtöffentliche Sammlungen erwünscht.⁶⁰³ Das galt für das bürgerliche Studiolo ebenso wie für eine fürstliche Kunstkammer oder den Skulpturenhof eines Kardinals.⁶⁰⁴

Durch Buchdruck und Druckgrafik verbreiteten sich Bilder vom nackten Menschen im 16. Jahrhundert rasch und wurden von Künstlern und Käufern gleichermaßen rezipiert. Besonders das Werk Albrecht Dürers mit Radierungen von nackten Menschen war bei hochrangigen Kunstsammlern bis hin zu Kaiser Rudolf II. begehrt.⁶⁰⁵ Das Spektrum der Nuditas variierte erheblich: Göttlichkeit, Schönheit, Empathie und Mitleid zum einen, Grausamkeit, Spott und Erotik bis zu derber Frivolität zum anderen, jeweils in zahllosen Beispielen. Für die deutsche Renaissance lassen sich Zeichnungen oder Radierungen mit mehr oder weniger erotischem Kontext von prominenten Künstlern nachweisen wie von Albrecht Dürer (1471–1528), Albrecht Altdorfer (1480–1538), Hans Baldung Grien (1484–1545), Sebald Beham (1500– nach 1549), Heinrich Aldegrever (1502–nach 1551) und Hendrick Goltzius (1558–1617).⁶⁰⁶ Die Radierungen Dürers als „nakete Bilder“ und auch die der anderen Künstler waren im 17. Jahrhundert in privaten und fürstlichen Sammlungen verbreitet.⁶⁰⁷ Die Paarung von Frivolität und Vanitas oder die Verknüpfung von derber Erotik mit Hexen-Motiven exkulpierte den sündigen Blick als innere oder äußere Zensur, wie die Werke der „gottlosen Maler von Nürnberg“ zeigen. Dabei war schon damals die Frage der Zuschreibung der Werke ein kaum lösbares Problem.⁶⁰⁸

⁶⁰² Vasari 1550/ Berlin 2006, S. 75–83.

⁶⁰³ Borggreffe, Heiner: Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011, S. 33–56.

⁶⁰⁴ Cock, Hieronymus: Alte Skulpturen im Hof des Kardinals Andrea della Valle. Radierung 1553 nach einer verlorenen Zeichnung von Maerten van Heemskerck (1532–1537), Rijksmuseum Amsterdam. <https://www.wga.hu/support/viewer/z-html> (27.03.2020).

⁶⁰⁵ Demele 2012, S. 111–116.

⁶⁰⁶ Grewenig 1987. Die Dissertationsschrift von 1983 gibt einen Überblick zur wichtigsten Literatur zum Akt unter Berücksichtigung kunsthistorischer, phänomenologischer, soziokultureller und psychologischer Aspekte anhand einiger Werke von Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien.

⁶⁰⁷ Demele 2012, S. 49–60.

⁶⁰⁸ Hess 2019, S. 144–153.

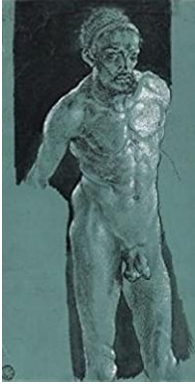


Abb. 66 Albrecht Dürer, Selbstbildnis als Akt, undatiert (um 1509) Pinsel in Schwarz, Grau und Weiß auf grün grundiertem Papier, 29,4 × 15,5 cm, Weimar, Graphische Sammlungen.

Radierungen Dürers zum nackten Menschen waren Leonhard Kern zweifellos bekannt. So enthielt die kleine Bibliothek in Kerns Nachlass zwei Bücher des Nürnberger Malers, nämlich Albrecht Dürers *Unnderweisung mit dem Zirkhel* und *Albrecht Thürers Reißbuch*.⁶⁰⁹ Fraglich muss bleiben, ob Kern Dürers Zeichnung „Selbstbildnis als Akt“, „welche dieser etwa mit 45 Jahren schuf, gekannt hat.“⁶¹⁰ Dieser Aktzeichnung steht in ihrer Einmaligkeit die Statuette des nackten „Bildhauerjüngling“ (Braunschweig) in nichts nach.⁶¹¹ In die gleiche Richtung weist Kerns eigenes steinernes Porträtrelief, das ja als Halbakt beschrieben ist.⁶¹² Auch diese Form der Selbstdarstellung eines nackten Bildhauers ist für seine Zeit äußerst ungewöhnlich. Ein Bezug zu Pygmalion ist denkbar, aber die Darstellung mit Bart, die Altersangabe AE 55 und der ausgeprägte Realitätsbezug Kerns sprechen eher für eine konkrete Wiedergabe der Person selbst, möglicherweise um hierdurch auf das Nackte als Besonderheit seines Œuvres hinzuweisen. Auch wenn sich ein unbekleidetes Selbstbildnis eines Bildhauers für diese Zeit sonst nicht finden lässt, ist eine Abbildung als nacktes Individuum im 16. und 17. Jahrhundert offenbar nicht völlig ungewöhnlich, lässt sich doch schon 1526 Matthäus Schwarz, der Oberbuchhalter von Jacob Fugger, für sein „kaidungsbuechlin“ in ungeschöner Nacktheit von vorn und von hinten malen.⁶¹³

⁶⁰⁹ Stadtarchiv Hall 4/277 fol. 133, 14/1035 nach Beutter 1988, S. 28.

⁶¹⁰ Hinz, Wien 2003, S. 230–231.

⁶¹¹ Der Bildhauerjüngling wird von Grünenwald (1969, S.39) als Selbstbildnis angesehen. M. E. trifft das auf den bärtigen Porträtkopf zu, nicht aber auf den nackten bartlosen Bildhauerjüngling. Die Einmaligkeit der vorbildlosen Statuette bleibt davon unberührt, allerdings beruht der Bronzeguss wohl auf einer Vorlage aus Elfenbein, die bisher nicht bekannt ist.

⁶¹² Kugler 1838, S. 255. „Es ist ein in Speckstein geschnittes (4 ½ Zoll hohes und 3 das nackte Brustbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie im ernstesten Gespräch erhebt“. Das Monogramm LK entspricht weitestgehend dem LK-Monogramm auf dem Sitz des Adam in Berlin und wird begleitet von AE 55, als Aetas mit 55 Jahren und stammt demnach von 1643, also 5 Jahre vor der Ernennung zum Hofbildhauer und wurde möglicherweise erst danach dem Kurfürsten vermittelt.

⁶¹³ Minning 2019, S. 11. Bildnis des nackten Matthäus Schwarz von 1526, I 79: „trotz mein rechte gestalt-hinterwertigen da ich ward faist und dick geworden“. Das Selbstbildnis Dürers als Akt stammt von etwa 1510.



Abb. 67 Narziß Renner, Aktporträts des Matthäus Schwarz, im Trachtenbuch desselben, Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. H27, Nr. 67a.

Wahrscheinlich hat Kern in Rom von der heftigen, jahrelang anhaltenden Diskussion gehört, welche Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle (1536–1541) mit der nackten Darstellung von Gott und seinen Propheten ausgelöst hatte.⁶¹⁴ Dem Argument der vollkommenen Schöpfung bzw. einem Urzustand am jüngsten Tag wie im Paradies, stand der Vorwurf auf Unangemessenheit, Frivolität und Förderung der Unzucht entgegen. Am 3. Dezember 1563 hatte das Konzil von Trient erklärt, dass im Hause Gottes „nichts Unordentliches, nichts in verkehrter oder übereilter Weise Angeordnetes, nichts Profanes und nichts Unanständiges in Erscheinung treten“ dürfe.⁶¹⁵ Infolgedessen übermalte Daniele da Volterra (1509–1566) im Auftrag des Papstes Pius IV. ab 1564 die Blöße der nackten Figuren des Jüngsten Gerichtes in der Sixtinischen Kapelle. Auch die provokante Nacktheit in den Gemälden Caravaggios dürfte Kern nicht entgangen sein.⁶¹⁶ Ob ihm, dem reformierten Bildhauer, bei der „indezenten Impertinez“ der heute unterstellte subversive Charakter bzw. die Profanierung des Heiligen in Caravaggios Werken eingängig war, sei dahingestellt.⁶¹⁷ Immerhin wird beiden Künstlern, Caravaggio und Kern, der Vorwurf gemacht, die Schönheit gegenüber dem Realismus zu vernachlässigen. Die Besonderheit von Abbildungen des nackten Menschen dürfte Kern allerdings bewusst gewesen sein, heißt es doch in seinem Nekrolog: „... und gar naher Rom, da er auf der Academi die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden Gelegenheit zu ergreifen bekommen ...“⁶¹⁸ Hier konnte er also lernen, dass der Akt „nicht der Inhalt der Kunst, sondern eine Form der Kunst ist.“⁶¹⁹ Die große Bedeutung des unbedeckten Körpers ist in Kerns Œuvre offenkundig. Seine Orientierung an

⁶¹⁴ Möseneder, Karl: Michelangelos „Jüngstes Gericht“. Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst. In: Ders. (Hg.): Streit der Bilder. Berlin 1997, S.117–95.

⁶¹⁵ Zit. nach Möseneder 1997, S. 108

⁶¹⁶ Lechner, Sonja: Nuda Veritas – Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit. München 2006. S. 20–25.

⁶¹⁷ Röttgen, Herwarth: Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe. Frankfurt a.M. 1992, S.80.

⁶¹⁸ Gradmann 1917, Beleg Nr. 24, S.157.

⁶¹⁹ Clark 1958, S. 4.

Arbeiten Michelangelos wird im Schrifttum mehrfach hervorgehoben.⁶²⁰ Ebenso wie dieser betont Kern in seinem Werk die Nacktheit des menschlichen Körpers, und zwar gelegentlich auch bei sakralen Sujets. So entblößt Kern bei seiner Statuette des büßenden Hieronymus dessen linke Körperseite durch ein verrutschtes Lententuch stärker als etwa Andrea Riccio bei seiner Hieronymusskulptur (Abb. 18 u. Abb. 19).⁶²¹ Überdies zitiert Kern mit dem von einem Strick gehaltenen Perizom des Hieronymus das Lententuch Christi am Kreuz, das von Kern selbst, aber auch zahlreichen Künstlern, wie etwa seinen Zeitgenossen Georg Petel und Georg Schweigger in gleicher Art bei einem Kruzifix sehr knapp gestaltet ist.⁶²² Auch die Kern zugeschriebene Kreuzigungsgruppe in Wien zeigt für die Schächer und Christus auffällig spärliche Perizomata.⁶²³ Ein völlig nackter Corpus Christi wie der Werkstatt Giambolognas (um 1600) oder auch dem Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger (1613–1690) zugeschrieben, ist für Kern nicht bekannt.⁶²⁴ Kern präsentiert im Hl. Hieronymus einen schönen nackten Männerkörper aus Elfenbein, der bei der beauftragenden Geistlichkeit Wiens vermutlich mehr Wohlgefallen fand als ein verhärmt und sich kasteiender Einsiedler, wie ihn etwa Donatello als Holzstatue wiedergibt.⁶²⁵

Leonhard Kern bevorzugte als einer der ersten Kleinplastiker seiner Zeit Elfenbein. Eine Aufschlüsselung der 140 von Grünenwald im Werkverzeichnis 1969 und 1988

⁶²⁰ Berliner 1930, S. 110: „alles ist nur abgeleitetes Italien“; Fillitz 1957, S. 218: „vor allem Michelangelos Vorbild“; Möller 1970, S. 37: „Die Vorbildlichkeit Michelangelos für Leonhard Kern“. Fischer 1988, S. 59: Die Regensburger Rathausfiguren lassen sich von Michelangelos Sitzfigur zu Giuliano de Medici herleiten. Trapp 2012, S. 115 „Michelangelo in Regensburg“; Fischer 2021, S. 52: „Kern hat Michelangelos Sterbenden Sklaven zum Vorbild für die Darstellung seines Heiligen Sebastian genommen“.

⁶²¹ Grünenwald 1969 Kat.-Nr. 118: Hieronymus mit dem Löwen. Elfenbein, H. 24,3 cm, sign. Wien, KHM, Inv.-Nr. 4548 mit Abb. Tafel 8.

— Krahn, Volker: Penitent Saint Jerome. Andrea Riccio, um 1520–1530, Bronze, H. 30 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensig. Inv.-Nr. 2337. In: Allen, Denise, Motture, Peta: Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze. The Frick Collection, New York, 2008, S. 110–115 mit Abb.

⁶²² Krempel, León: Georg Petel. Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg. Kat.-Nr. 21: Petel, Georg: Kruzifixus, 1628–1630, Elfenbein, H. 68 cm, Hilleroed, Nationalhistorisches Museum Frederickborg. Inv.-Nr. B3959 mit Abb. München 2007.

⁶²³ Fillitz 1957, S. 203–204 mit Abb. Leonhard Kern: Kreuzigungsgruppe Elfenbein, Christus H. 36,3 cm, Schächer H. 33,0 bzw. 35,5 cm, Wien, KHM, Geistliche Schatzkammer Inv.-Nr. E 45 und E 4.

⁶²⁴ Decker, Bernhard: Nacktes Corpus des Gekreuzigten. Kat.-Nr. 161. In: Beck, Herbert, Decker, Bernhard (Hg.): Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock Ausstellung im Liebieghaus, Frankfurt 1981, S. 253.

⁶²⁵ Donatello: Hl. Hieronymus, Holz, 139 cm, Faenza, Städt. Museum. Abb. Prometheus-Bildarchiv (22.03.2022).

aufgelisteten Objekte nach der Materialart ergab 68 Elfenbeinarbeiten, 33 Werke in Holz, 18 Alabasterarbeiten, 12 Bronzestatuetten und 9 Objekte in Stein.⁶²⁶

Elfenbein war schon in der Antike der bevorzugte Werkstoff zur Darstellung des Inkarnates.⁶²⁷ Alberti (1435) betont, dass die wertvollen Materialien Gold und Elfenbein durch die künstlerische Bearbeitung noch kostbarer werden.⁶²⁸ Eine Wiedereinführung des Elfenbeins in die Kleinplastik der frühen Neuzeit Ende des 16. Jahrhunderts steht im Zusammenhang mit der Entwicklung des Seehandels und der damit besseren Verfügbarkeit des teuren Materials. Hinzu kommen technische Fortschritte in der handwerklichen Kunst des Drechselns. Aufwendige Drechselmaschinen von speziellen Künstlern („Hofdrechsler“) bedient, erlaubten wegen der Homogenität des Elfenbeins die Produktion neuer überraschender Gebilde (etwa Contrefait-Kugeln) bis hin zur Porträtdrechselerei.⁶²⁹ Im mechanischen Zeitalter galt die Beherrschung einer komplexen Maschine wie einer Drechselmaschine als Abglanz des Creator mundi. Einige Hofdrechsler waren zugleich Bildschnitzer wie etwa Lorenz Zick (1594–1666) in Wien. Zunehmend entwickelten sich Spezialisten für das schwierig zu handhabende Material und lieferten ausdrucksstarke Werke, sei es als Vollplastik oder Reliefbild. Das optische Vergnügen wurde durch Polituren mit Lichtreflexen oder Diaphanie gezielt erhöht. Taktile Qualitäten wie Glätte, Wärme und Formempfindung kamen hinzu. Die handschmeichelnde Qualität von Elfenbein und von Holz übertrifft die einer Kleinbronze und führt zu einem engeren Bezug von Künstler und Betrachter durch die Berührung einer von Hand geschaffenen Skulptur.⁶³⁰ Insofern eignet sich das Material besonders für intime Situationen, sei es als Andachtsbild, sei es zur Darstellung des nackten Menschen für ein Studiolo. Die große Bedeutung der taktilen Beziehung wird in zahlreichen Künstler- oder Sammler-Porträts deutlich, die mit Skulpturen in der Hand oder in reichweiter Nachbarschaft gezeigt werden, wie etwa bei Tizians Porträt des Kunstsammlers Jacopo Strada von 1567/68 (Wien, KHM) oder Lorenzo Lottos Porträt von Andrea Odoni

⁶²⁶ Zahlten 1988, S. 35–42.

⁶²⁷ Herzog 1957, S. 1307–1308.

⁶²⁸ Alberti, Leon Battista: *De Pictura* 1435, London 1972. Zit. bei Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. Münster 2008, S. 34.

⁶²⁹ Pisareva, Viktoria: *Spuren einer Leidenschaft. Gedrechselte Geschenke von Zar Peter I. in der Dresdener Rüstkammer*. *Dresdner Kunstblätter* 2015, S. 90–99.

— Schwab, Sabine: *Vom Naturprodukt zum Kunstobjekt und dessen Erhaltung. Konservierung und Restaurierung von Elfenbein*. In: Bückling, Maraike, Haag, Sabine (Hg.): *Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof*. Frankfurt a. M. 2011, S. 217. Die Produktion von Contrefait-Kugeln erfolgte mit gebogenen Messern, nicht durch Drechselmaschinen.

⁶³⁰ Johnson, Geraldine: *A taxonomy of touch: tactile encounters in Renaissance Italy*. In: Dent, Peter u. a. (Hg.): *Sculpture and touch*. Ashgate 2014, S. 91–106.

Neben der Berührung eines Kunstwerkes von Künstler oder „Liebhaber“ bekommt die Berührung als Devotionalie eine besondere Qualität.

von 1527 (London, Royal Collection).⁶³¹ Selbst die Darstellung von Berührung in der Malerei kann eine besondere Wirkung mit suggestiver Kraft entfalten.⁶³² Dieser Effekt wurde schon von Jan Gossaert in seinen Gemälden und Radierungen zum nackten Menschen gezielt berücksichtigt.⁶³³

Leonhard Kern wird gelegentlich als Wegbereiter der süddeutschen barocken Elfenbeinkunst angesehen.⁶³⁴ Allerdings haben sich Bildschnitzer wie Lorenz Zick in Nürnberg (1594–1666) oder Georg Burrer (tätig 1598–1627) in Stuttgart zeitgleich durch kunstvolle Drechselarbeiten und artistische Elfenbeinschnitzereien profiliert. Elfenbeinschnitzer wie der aus der Weilheimer Schule stammende Christoph Angermair (um 1580–1632/33, Hofbildhauer in München) und sein Schüler Georg Petel (1601–1633) bevorzugten im Unterschied zu Kern einen kunstvolleren, stärker manieristischen Stil. Zudem haben sie häufiger signiert als Kern, Angermair sogar mit vollausgeschriebenen Vor- und Nachnamen, mal in vertieften, mal in erhabenen Lettern.⁶³⁵ Beide sind bekannt geworden durch die hervorragende Qualität ihrer Werke. Ihr mehrfacher Ortswechsel veranlasste sie möglicherweise häufiger Signaturen auf ihren Elfenbeinwerken zu verwenden, als es der ortsständige Kern für nötig hielt. Die ausgeschriebene und erhabene Signatur auf einem Elfenbeinrelief der Heiligen Familie *Christof. Angermair. B.H. von Minchen. 16. 32.* spricht für diese Annahme, ist doch eine Ortsangabe bei einer Signatur ungewöhnlich. Zudem galt im 17. Jahrhundert eine Künstlersignatur als problematisch, da diese die Wirkung eines Kunstwerkes störe.⁶³⁶ Angermair und Petel signierten nicht nur religiöse Motive, sondern auch profane, wie etwa eine fast nackte Lucrezia-Statuette durch Angermair oder eine Venus mit Cupido durch Petel.⁶³⁷ Dies spricht für eine Gleichwertigkeit weltlicher und religiöser Sujets in den Augen der Bildhauer.

⁶³¹ Fiorenza, Giancarlo: Paladanus, alabaster, and the erotic appeal of art in Antwerp. In: Kavalier, Ethan Matt, Scholten, Frits, Woodall, Joanna (Hg.): *Nederlandish sculpture of the 16th century*. Leiden, Boston 2017, S. 287–289.

⁶³² Uchacz, Tianna Helena: „Touch will give your hand belief.“ Adultery, idolatry, and touching statuary in Nederlandish culture. In: Kavalier, Ethan Matt, Scholten, Frits, Woodall, Joanna (Hg.): *Nederlandish sculpture of the 16th century*. Leiden, Boston 2017, S. 367–377. Die Darstellung von Berührung hat auch in der Malerei eine suggestive Wirkung

⁶³³ Kavalier, Ethan Matt: Gossaerts bodies and empathy. *Journal of Historians of Nederlandish art*. 5, 2013. <https://jhna.org/articles/gossaerts-bodies-empathy/> (25.04.2020).

⁶³⁴ Philippovich, Eugen von: *Elfenbein*. München 1982, S. 166. „Der größte Meister der frühen Zeit ist Leonhard Kern.“

⁶³⁵ Grünwald, Michael D.: Christoph Angermair. Studien zu Leben und Werk des Elfenbeinschnitzers und Bildhauers. Münchener Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. 7, München, Zürich 1975, S. 45, S. 55 u. S. 58. Signaturen jeweils voll ausgeschrieben mit Datierung für das „Tötlein“ 1624 in Wien und 1632 in Dresden.

⁶³⁶ Hellwig, Karin: Künstleridentität und Signatur in Spanien im 17. Jahrhundert. In: Hegener, Nicole (Hg.): *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*. Petersberg 2013, S. 316–330.

⁶³⁷ Grünwald 1975, S. 43.

— Krempel 2007, S. 149–150.

Kerns Sebastian-Statuette (München) und die Kasseler Gruppe Venus und Mars mit Cupido zeigen, dass der Bildhauer Qualitäten wie Komposition, Proportion und Ausdruck bei Elfenbeinarbeiten auf hohem Niveau beherrschte. Bemerkenswerterweise schöpft Kern die schnitztechnischen Möglichkeiten, die Elfenbein erlaubt, keineswegs aus. Dieser restriktive Einsatz seines technischen Könnens findet sich ebenso bei seinen Holzstatuetten, wie etwa der „Frau einen Zopf um den Kopf legend“ (Prag). Als Erklärung könnte das banale Argument der „schwäbischen Sparsamkeit“ hinsichtlich des Arbeitsaufwandes und des Materialverbrauchs zutreffen. Immerhin wurde Kern in der Starkschen Chronik „als ein kunstlicher geschwinder Bildhauer, allen Lobs und Ehren wert“ für seine preiswerten Portalfiguren des Nürnberger Rathauses gelobt, für die er nur 11 Wochen benötigte und pro Figur nur 100 Taler verlangte.⁶³⁸ Vielmehr ist jedoch anzunehmen, dass er, wie so oft bei seinen Werken, bewusst auf Attribute und Beiwerk verzichtet, um nicht das eigentliche Objekt in seiner Wirkmächtigkeit zu schmälern. Die erstaunlich monumentale Wirkung, die er so mit seinen Kleinplastiken erreicht, untermauert diese Vermutung. Die kleine, unscheinbare Skulptur in ihrer Darbietung des kompakten nackten (weiblichen) Körpers verlangt die physische Nähe und die ungeschmälerte Aufmerksamkeit des Betrachters. Nicht zu vergessen ist die taktile Qualität der schmeichelnden kleinen Objekte, etwa in dem Prager Beispiel durch das glatte, dunkle, warme Holz. Die intime Situation des Frisierens der unbekleideten Frau vor dem (nicht vorhandenen) Spiegel geht in ihrem Alltagsbezug über eine Darstellung als Venus bei der Toilette hinaus. Diese Abbildung nach der „Natur“ bzw. nach dem lebenden Modell seines Umfeldes kann als Weiterentwicklung der realitätsnahen Formensprache süddeutscher Bildhauer des 16. Jh. gesehen werden, die Jörg Syrlin d. Ä., Hans Wydyz und Conrat Meit vertraten. Kern versucht durch die Reduzierung auf das Wesentliche seine Aussage zu verstärken. Darin unterscheidet er sich fundamental von seinen Zeitgenossen wie Georg Petel, Ebert Wolff d. J., oder Adriaen de Vries, die durch stark bewegte manieristische Figuren beeindrucken. Wie der signierte Hieronymus in Wien zeigt, beherrscht Kern durchaus auch die Ausdrucksmöglichkeit und Technik zur Gestaltung bewegter und feingliedriger Gewandfiguren. Die sparsame Formensprache Kerns kann als süddeutsch geprägte, eigenständige Reaktion auf den Manierismus der italienischen Renaissance aufgefasst werden, wie ihn Riccio und Giambologna vertreten haben. Sie passt in die Zeit des Umbruchs im frühen 17. Jahrhundert, die durch den großen Krieg und mehrere Pestepidemien zusätzlich gekennzeichnet ist. Ein der naturnahen Wirklichkeit verhafteter nüchterner Ausdruck lässt sich nicht nur an Kerns Statuetten und Relieifarbeiten ablesen, sondern auch an seinen wenigen bekannten Skulpturen großen Formates in Regensburg.

⁶³⁸ Gradmann 1917, Beleg Nr. 55, S. 196–197.

Die starke Verbreitung des Kern'schen Œuvres zeigt, dass seine Statuetten den Bedarf der Zeit getroffen haben. In der Malerei bleibt der nackte Mensch auch nach der Reformation ein bevorzugtes Sujet, selbst in den calvinistischen Niederlanden, etwa bei Gerrit van Honthorst (1592–1656, Hofmaler für Willem II von Oranien), Abraham van der Houve (1575/76–1621), Moses van Uyttenbroeck (um 1600–1647) oder dem Flamen Jacob de Backer (1608–1651). Die Motive aus der Antike oder der Welt der Allegorien erleichtern die öffentliche Akzeptanz des Nackten.⁶³⁹ Kern verbindet realitätsnahe schlichte Formen mit einem zurückhaltenden erotischen Akzent. Im Unterschied zu den Bronzestatuetten der italienischen Renaissance löst sich Kern stärker von den antiken Vorbildern. Ein Satyr kommt in seinem Œuvre nur als Knabe in der Gleichgewichtsprobe und im Kinderbacchanal vor. Kerns Werk zeigt das von der Kunst der nachreformatorischen Zeit erwartete Maß an Schicklichkeit und entbehrt der freizügigen Nacktheit vor der Zeit des Trienter Konzils. Eine Darstellung des männlichen Genitale wie etwa bei dem gefesselten Sklaven von Michelangelo, einer 2,5 m großen Marmorstatue für das Grabmal Papst Julius II., wird bei Kerns signierter Sebastianstatuette (München) nicht umgesetzt, wohl aber bei Statuetten mit profaner Thematik wie bei dem Kegelspieler (Smith Collection, Washington) oder dem kauernenden Sklaven (Smith Collection, Washington), der im Gegensatz zu Taccas großformatigen Sklaven keinen Lendenschurz aufweist. Die Kritik der Kirchen am Inhalt der zunehmenden Bilderflut war Kern sicher geläufig. Seine männlichen und weiblichen Aktfiguren wie Sebastian und Venus orientieren sich ganz überwiegend an den gängigen mythologischen und allegorischen Bildprogrammen, setzen aber eigene Akzente. Sie wahren so, je nach Sujet, das gesellschaftlich geforderte *Decorum*.⁶⁴⁰ Sieht man von den Statuetten religiösen Inhaltes ab, dominieren in Kerns Werk die weiblichen Aktfiguren über die männlichen. Die Ambivalenz der Akte relativieren die posttridentinischen Auflagen für die bildende Kunst sowohl im sakralen wie im profanen Bereich.⁶⁴¹ Dabei zeigen einige Werke Kerns wie etwa die Gleichgewichtsprobe (Hamburg) oder die Frankfurter Badeszene, dass er die Grenzen des Anstands durchaus flexibel zu handhaben wusste und sich vermutlich hierbei seiner jeweiligen Klientel anpasste.

Der realitätsnahe Frauentyp, den Kern in mehreren Buchsbaumstatuetten gestaltet hat, steht im Widerspruch zu manieristisch überzogenen Skulpturen etwa von Adriaen de Vries (1556–1626) und vermeidet die raumgreifende Dynamik eines Giambologna (1519–1608) oder Gian Lorenzo Bernini (1598–1680). In Zeiten von Krieg, Hungersnot und Pest wäre der Wunsch nach Abbildungen aus einer „heilen Welt“

⁶³⁹ Weststeijn, Thijs: The painting looks back: reciprocal desire in the seventeenth century. In: *Melion* 2017, S. 264–295.

⁶⁴⁰ Blunt 1994, S. 122–124.

⁶⁴¹ Flemming von 1996, S. 170–175. Diese besondere Art einer Freizügigkeit wird am Bildprogramm in der Villa Farnese, an Berninis Gruppe Apoll und Daphne und für die Dichtung des 17. Jahrhunderts verifiziert.

mit lebensprallen Kindern, fülligen Frauen oder starken Männern verständlich.⁶⁴² Das Werk Rubens stammt aus derselben Zeit und dessen Einfluss auf Kern wird vor allem für die größere Braunschweiger Eva und für seine Werke zum Sujet der Grazien gesehen.⁶⁴³ In der selbstreflektierten Kunst dieser Zeit spiegelt sich nach Grewenig nicht nur der Überlebenswille der Unterlegenen oder der Glanz der vermeintlichen Sieger wider. Die zahllosen Grafiken und Gemälde zum nackten, oft idealisierten Menschen haben nach Auffassung nicht nur dieser Autorin wesentlich zur Entwicklung des Ich-Bewusstseins beigetragen.⁶⁴⁴ Die intendierte Uneindeutigkeit des erotischen Programms ermöglichte dem protestantisch reformierten Bildhauer mit seinem Werk weite Beachtung zu finden. Hierbei verstärkte das intime Statuettenformat den erotischen Anklang. Qualitäten wie Allansichtigkeit, Nähe, Materialeffekte, Lichtreflexionen, Taktilität und Dauerhaftigkeit erweiterten für die Kunstinteressierten die zweidimensionale Bilderwelt. Das kleine Format, aus dem neu entdeckten Material Elfenbein ebenso wie als tradierte Holzschnitzerei, wird von Kern jeweils verbunden mit dem Generalthema der nackten Einzelfigur. Das Material Holz weckt bei den Betrachtern Assoziationen an Statuetten aus der deutschen Spätgotik und ihrer religiösen Bildprogramme, wie etwa bei Tilman Riemenschneider. Zugleich zeigt es mit der glatten Oberfläche und der dunkelbraunen Eigenfarbe eine Nähe zu den italienischen Kleinbronzen, wie sie z. B. aus der Schule Giambolognas im frühen 17. Jahrhundert weit verbreitet waren. Leonhard Kerns besonderes Anliegen ist die Abbildung des Menschen in seiner natürlichen Gestalt. Dabei weckt er die Neugier des Betrachters, indem er sich offener Deutungsmöglichkeiten wie etwa bei den kleinen Frauenstatuetten bedient.⁶⁴⁵ Die Bezüge zu religiösen, mythologischen oder allegorischen Sujets werden nicht verlassen, sind in ihrer realistischen Auffassung bei einigen Statuetten aber so stark abgeschwächt, dass sie aus heutiger Sicht Anklänge an die Kunst der Moderne aufweisen. Durch das Fehlen von Attributen, etwa bei der „Zopfflechterin“ in Hamburg oder der „Frau einen Zopf um den Kopf legend“ in Prag evoziert der Bildhauer eine Unklarheit, die noch verstärkt wird durch die offene Frage, ob es sich um Wiedergaben individueller Personen handelt oder ob ein neuer Prototyp kreiert wird. Hierzu führt Tokumitsu aus: „I argue that the dynamic oscillation between physical presence and broader

⁶⁴² Matthews Grieco, Sara F.: The body, appearance, and sexuality. In: Davis, Natalie Zemon, Farge, Arlette (Hg.): A history of women in the west. III. Renaissance and enlightenment paradoxes. Harvard, London 1994, S. 55–64. Beauty and cosmetics esp. Fat is beautiful.

⁶⁴³ Fillitz 1957, S. 219.

⁶⁴⁴ Grewenig 1987, S. 27–29.

⁶⁴⁵ Tokumitsu 2012 weist mehrfach auf die offenen Deutungsmöglichkeiten im Werk Kerns hin, so etwa S. 243–244.

meanings, the two poles of the allegorical dialectic, do in part define Kern's mysterious nonreligious works."⁶⁴⁶

Vergleicht man Kerns persönliche Situation – soweit wir sie überhaupt kennen – mit berühmten Malern seiner Zeit, etwa Rubens oder Rembrandt, waren deren Ehefrauen und/oder Geliebte gleichzeitig auch Musen für ihre Kunst.⁶⁴⁷ Dies ist für Kern wenig wahrscheinlich, war er doch in der protestantischen Kleinstadt mit einer starken sozialen Kontrolle konfrontiert. Dies wird in seinem Nekrolog erkennbar, heißt es doch hier: „und hat sich jederzeit eines stillen, einsamen und mäßigen, auch verträglichen Lebens und Wandels befließen“.⁶⁴⁸ Zu seinen weiblichen Aktmodellen bleiben uns nur vage Vermutungen: wahrscheinlich umfassten sie eine überschaubare Zahl und stammten wohl aus seinem unmittelbaren Umfeld.

Die skulpturale Darstellung des Nackten in der italienischen Renaissance spiegelte das Paradigma der Zeit wider, nämlich die Legitimation der Macht mit Hilfe von antiken Vorbildern. Dabei kam den Bildwerken zu David (Michelangelo), Hercules und Cacus (Bandinelli) und Perseus und Medusa (Cellini) eine wesentliche prägende Rolle zu. Eine Teilhabe an diesen Leitbildern der italienischen Renaissance und den antiken Vorbildern war den überwiegend fürstlichen Sammlern durch verkleinerte Reproduktionen oder Abgüsse möglich und wurde intensiv gepflegt. Dies zeigen beispielhaft die Inventarlisten der Sammlung Margaretes von Österreich in Mechelen 1522/1523 mit 176 Bildern und 52 Skulpturen. Die kurfürstliche Kunstkammer in Dresden erhielt 1587 beispielsweise zur Bestallung Christian I. von Sachsen verkleinerte Skulpturen als Geschenk von Großherzog Francesco I. de' Medici und des Herzogs von Mantua, sowie Alabaster-Repliken der Tageszeiten Michelangelos von Cosimo de' Medici.⁶⁴⁹ Zunehmend begehrt, bis hin zu Kaiser Rudolph II., waren Werke mit erotischem Beiklang, was von den Künstlern, etwa von Jan Gossaert (1478–1532) berücksichtigt wurde.⁶⁵⁰ Die Gewichtung des *aut prodesse aut delectare* (Horaz) verändert sich im 16. Jahrhundert zugunsten eines *delectare et prodesse*, trotz aller Einschränkungen durch die Folgen von Reformation und Tridentinischem Konzil mit ihren jeweiligen Implikationen. Für die einzelnen Kunstgattungen (Gemälde, Skulpturen, Kleinkunst, Druckgraphik) variiert die Ambivalenz von Scham und Eros beträchtlich und nimmt in dieser Reihenfolge zu. Auch für ein

⁶⁴⁶ Tokumitsu 2012, S. 197. Für die freundliche Überlassung des digitalisierten Manuskriptes sei der Autorin nochmals herzlich gedankt. Die Promotionsschrift ist nur als Vorabaktivität Tokumitsus 2011 gedruckt und als Abstract digital publiziert: <https://repository.upenn.edu/etd.html> (10.01.2022).

⁶⁴⁷ Chapman, H. Perry: Rubens, Rembrandt, and the spousal model/muse. In: Melion 2017, S. 439–479.

⁶⁴⁸ Grünenwald 1969, Anm. 5 Nekrolog, S. 31 (im Anhang dieser Arbeit).

⁶⁴⁹ Nielsen, Astrid: Zur Geschichte der Bronzen und der barocken Bildwerke der Skulpturensammlung in Dresden. In: Koja, Stephan, Kryza-Gersch, Claudia (Hg.): Meisterwerke der Renaissance und des Barock. Skulpturensammlung Dresden. Dresden 2020, S. 11–12.

⁶⁵⁰ Mensger, Ariane: Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit. Berlin 2002.

einzelnes Sujet, wie etwa Lot und seine Töchter, zeigt sich eine sehr unterschiedliche Gewichtung von Moral und Eros.⁶⁵¹ Dies betrifft auch die Wiedergabe des nackten Menschen bei Leonhard Kern. Die unterschiedliche Ausprägung von Eros und Scham bei seinen Adam-und-Eva-Gruppen ist überdeutlich. Die Wahl seiner Sujets mit Betonung der Nuditas wie Venus, Diana, Anakreon, Chronos, Abundantia, Fortuna, Kleopatra oder auch Lukrezia sowie Abraham und Isaak, Sebastian (München, Wien) oder der sitzende fast nackte Johannes der Täufer (Stuttgart) weisen in die gleiche Richtung.

Bei der Darstellung des äußeren Genitale hält sich der Bildhauer an den gesellschaftlich geforderten Kanon der Schicklichkeit. Detaildarstellungen des weiblichen Genitale werden grundsätzlich vermieden, auch wenn die Scham nicht wie häufig verdeckt oder verborgen ist. Das betrifft insbesondere Eva, Diana oder die Grazien. Üblicherweise zeigt er das Genitale als Dreieck zwischen den Oberschenkeln und der Unterbauchfalte ohne Schambehaarung und ohne Spaltbildung der Vulva. Lediglich bei einem Grazienrelief aus Solnhofener Stein (Hamburg) ist eine der wirklichkeitsnahen Grazien mit einer Genitalspalte dargestellt und ein weiteres Relief mit einer Badeszene (London) mit eben diesem Detail versehen. Bei beiden Werken handelt es sich um Zuschreibungen, wobei für das Londoner Baderelief auch Kerns Schüler Johann Jakob Betzold in Frage kommt. Bemerkenswert bei der Venus, dem Meer entsteigend (Kassel) ist, dass der Bildschnitzer eine vulvaartige Spaltbildung durch das zusammengeschobene Lendentuch bildet. Damit ist Kern bei der Abbildung des weiblichen Genitales zurückhaltender als sein Vorbild Conrad Meit etwa 100 Jahre früher oder sein Zeitgenosse Adam Lenckhardt.⁶⁵²

Das männliche Genitale wird von Kern häufiger komplett nackt wiedergegeben und zwar nicht nur bei Adam, sondern auch bei dem hockenden Sklaven (Künzelsau, Washington), dem Geldzähler (Stuttgart, Washington), dem Kegelspieler (Washington) und dem Bildhauerjüngling (Braunschweig). Mit Ausnahme von Adam wird durch Kern bei keinem Protagonisten der Bibel oder der Heiligen ein männliches Genitale gezeigt, ein Argument, das gegen die Zuschreibung des völlig nackten Sebastian (München, Kunstkammer Georg Laue) an den Haller Bildschnitzer spricht.

Quantitativ überwiegen bei Kern weibliche Akte. Dies ist zum einen auf die häufige Darstellung von üblicherweise weiblichen Allegorien zurückzuführen. Darüber

⁶⁵¹ Ties, Hanns-Paul: Albrecht Altdorfers „Lot und seine Töchter“ und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 2005, Bd. 54, S. 167–221. So betonen bei dem Thema Lucas Cranach 1529 und Matthias Gerung 1536 mehr die Moral durch züchtige Bekleidung der Protagonisten, während Albrecht Altdorfer 1537 und Lucas van Leyden 1530 eine handgreifliche Erotik darstellen.

⁶⁵² Uppenkamp, Bettina: Zwischen nackt und Akt: Conrad Meits *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. In: Hegener, Nicole 2021, S. 297–318.

Bückling, Maraike: Adam Lenckhardt (1610–1661). „gweste Cammer Bildthauer.“ In: Bückling, Maraike, Haag, Sabine (Hg.): Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof. Frankfurt 2011, S. 35–57.

hinaus kann dies Ausdruck einer Abwendung von antiken Vorbildern sein. Zudem wurde auf die zunehmende Rolle des männlichen Betrachters (Käufers) hingewiesen, die zu einem „Auszug des männlichen Betrachters aus dem erotischen Bild“ geführt habe.⁶⁵³

4.3 Die Theologie und das Leben

Die gesellschaftliche Moral war in dem Jahrhundert vor dem Dreißigjährigen Krieg in Deutschland stark von den Forderungen der großen Konfessionen geprägt. Die Lehre Luthers führte in den reformierten Ländern zu einer Schwächung der kirchlichen Hierarchie und zu einer Stärkung der persönlichen Verantwortung des Menschen vor Gott.⁶⁵⁴ Das in der italienischen Renaissance entstandene neue Menschenbild mit der Wiederentdeckung des Körpers und der geistigen Kräfte des Humanismus⁶⁵⁵ wird durch die Reformierer Luther, Calvin und Zwingli mehr oder weniger stark modifiziert. So kann Lucas van Leyden in seinen Kupferstichen 1530 die christlichen Tugenden als nackte Frauen personifizieren, wobei die Kodifizierung des weiblichen Körpers die erotische Konnotation reduziert.⁶⁵⁶ Nach der Reformation werden die Bildwelten unter neuen Aspekten tiefgreifend reglementiert.⁶⁵⁷ Auf die „Entdeckung“ des Individuums, einem wachsenden Selbstbewusstsein und einem körperbewussten Bildprogramm, das mit der Kunst Michelangelos einen Höhepunkt erreicht hatte, reagierte die katholische Kirche unter dem Druck der Reformation mit Beschlüssen durch das Konzil von Trient. Dessen dritte Tagungsperiode von 1562–1563 brachte neue Vorgaben für Kunst und Gesellschaft. Die bis in das 17. Jahrhundert reichende Gegenreformation wirkte sich nicht nur auf Architektur, Literatur und bildende Kunst aus, sondern bestimmte die moralischen Kategorien. Ihre gesellschaftlichen Implikationen sind besonders gut für Augsburg dokumentiert und untersucht.⁶⁵⁸ Die neuen Zielvorgaben der Konfessionen beeinflussten das

⁶⁵³ Hammer-Tugendhat 1994, S. 367–396.

⁶⁵⁴ Wunder, Heide: Normen und Institutionen der Geschlechterordnung am Beginn der Frühen Neuzeit. In: Dies., Engel, Gisela (Hg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Königsstein 1998, S. 64–74.

⁶⁵⁵ Hentschel, Beate: Zur Genese einer optimistischen Anthropologie in der Renaissance oder die Wiederentdeckung des menschlichen Körpers. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992, S. 85–106.

⁶⁵⁶ Schnitzler, Norbert: Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts. In: Schreiner 1992, S. 354–356.

⁶⁵⁷ Schnabel-Schüle, Helga: Kirchliche, politische und intellektuelle Voraussetzungen des reformatorischen Prozesses. In: Dies. (Hg.): Reformation. Historisch-kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart 2017, S. 2–40.

⁶⁵⁸ François, Etienne: Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648–1806, Sigmaringen 1991. Ein wechselndes Bekenntnis in der Stadt und ein erhaltenes umfangreiches Stadtarchiv erlaubten fundierte Analysen.

Verständnis des Zusammenlebens und die Ausprägung der gesellschaftlichen Moral. Während die Abschaffung etwa des Buß- und Ehesakramentes und des Zölibates den kirchlichen Einfluss auf das Privatleben reduzierte und eine Stärkung der Rolle der Frau zu versprechen schien, bestimmten bald Zünfte und Stadtverwaltungen mit neuen Ordnungssystemen das gesellschaftliche Zusammenleben und die öffentlichen Moralvorstellungen. Die wachsende Bedeutung der Städte und neue Entwicklungen in Produktion und Handel stärkten die Administration, die zunehmend den Alltag und die moralischen Anforderungen auf dem enger werdenden (ummauerten) städtischen Raum beeinflusste. Besonders deutlich wird das an den Regeln zum Verhältnis der Geschlechter. Der Anstieg der Zahlen der gerichtlichen Klagen in Augsburg, insbesondere zu Ehezwisten, geht einher mit einer Verlagerung von geistlichen zu weltlichen Gerichten und belegt ein mit den Reglementierungen zunehmendes Konfliktpotential.⁶⁵⁹ Der Ehe als stabilisierender Einrichtung gilt der bevorzugte Schutz der Administration. Ein Faktor hierbei ist die Einrichtung von Freudenhäusern unter städtischer Kontrolle, die ausschließlich den unverheirateten Männern vorbehalten waren.⁶⁶⁰ Der nackte Körper war in der Öffentlichkeit negativ konnotiert und seine Präsentation wurde mit Strafe und Züchtigung verbunden. Die erotische Seite des Nackten wurde im 16. und 17. Jahrhundert nicht selten als verführerische „Weiberlist“ interpretiert und zunehmend mit Hexenwerk assoziiert, wie etwa in den Graphiken von Hans Sebald Beham. Der Vorwurf der Hexerei betraf – allerdings neidbedingt – auch die erfolgreichen Bildhauer Leonhard und Michael Kern im Hohenlohischen. Es war also nicht ungefährlich für einen Künstler des 17. Jahrhunderts, wenn er das Decorum seiner Zeit nicht berücksichtigte. Kritik an den politischen Zuständen war in der Kunst nur in verschlüsselter Form möglich, so durch Pieter Brueghel d. J. an den Habsburger Herrschern etwa durch sein Gemälde Kreuztragung Christi⁶⁶¹ oder in Rembrandts Gemälde Predigt des Johannes des Täufers durch die Abbildung kopulierender Hunde.⁶⁶² Als Druckgraphiken

⁶⁵⁹ Roper, Lyndal: Das fromme Haus. Frauen und Moral in der Reformation. Frankfurt, New York 1999, S. 64–80.

⁶⁶⁰ Schuster, Beate: Die freien Frauen. Dirnen und Frauenhäuser im 15. und 16. Jahrhundert. Frankfurt, New York 1995, S. 140–149.

⁶⁶¹ Babin, Sarah: Zwischen Politik und Marketing. Eine Kreuztragung Pieter Brueghels d. J. im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums. In: Dies.: Brueghel. Ein Meisterwerk wird restauriert. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Petersberg 2019, S. 60–80. Christus wird auf dem Kreuzweg nach Golgatha von Soldaten in Habsburger Uniform eskortiert.

⁶⁶² Rembrandt, van Rijn, Die Predigt Johannes des Täufers, um 1634/36. Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie. Samuel van Hoogstraten kommentierte die Hundeszene: „Man kann sagen, dies komme vor und sei nur natürlich, ich sage aber, daß es eine abscheuliche Verhöhnung der Historie ist, und daß man aufgrund dieser Hinzufügung eher meinen könnte, das Bildchen zeige eine Predigt des Hündischen Diogenes und nicht des Heiligen Johannes.“ Zitat aus: Haak, Bob: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Köln 1969, S. 117.

waren dagegen drastische Karikaturen mit politischen Äußerungen als Flugblätter oder „Bückware“ verbreitet.⁶⁶³

Neben der offiziellen Lesart der gesellschaftlich relevanten Moral, die erzieherische Absichten verfolgte, förderten andererseits die Verdikte und Reglementierungen das Interesse am Verbotenen. In vermögenden Schichten erfreuten sich die erotischen Abbildungen großer Beliebtheit, mussten aber verborgen bleiben. Hiervon zeugen Radierungen italienischer Künstler wie Raimondi, Aretino oder Agostino Carracci, aber auch deutscher Maler wie Aldegrever, Beham, Dürer und Goltzius. Lucas Cranach d. Ä. war nicht nur der Propagandist Martin Luthers, sondern vertrieb mit seiner Werkstatt weibliche Akte in beträchtlicher Zahl, darunter 76 Werke zur Liebesgöttin Venus.⁶⁶⁴ Mit solchen Sujets kompensierte Cranach den reformationsbedingten Produktionsrückgang seiner Werkstatt.⁶⁶⁵ Bemerkenswerterweise malte Cranach ein Paarbild mit dem katholischen Kardinal Albrecht von Brandenburg als heiligen Erasmus und seiner Konkubine als heilige Ursula.⁶⁶⁶ Deren Beziehung war öffentlich bekannt und wurde von Luther kritisiert, blieb aber bis zum Tod des Kardinals bestehen. Die Doppelmoral der weit verbreiteten Konkubinate weltlicher und geistlicher Fürsten führte zu einer seit dem 17. Jahrhundert zunehmenden Moral-kritik sowohl in der Bevölkerung als auch in theologischen Abhandlungen.⁶⁶⁷ Bei einer insgesamt zunehmenden Prüderie kam es zu unterschiedlichen Regelungen zur Nacktheit und zur Sexualität für die Unter-, Mittel- und Oberschicht.⁶⁶⁸ Dabei konnten selbst christliche Sujets erotisch interpretiert werden. So zeigt ein Kaminrelief von 1577 eine üppige, nackte Eva und ihren verletzten, aber noch lebenden Sohn Abel in inzestuös-erotischer Haltung, während sich Adam und Kain, beide bekleidet, abwenden.⁶⁶⁹ Auch dieses Beispiel zeigt, wie biblische Vorlagen im (halb)öffentlichen Raum im ausklingenden 16. Jahrhundert erotisiert wurden.

⁶⁶³ Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2006, S. 173–216.

⁶⁶⁴ Münch, Birgit, Tacke, Andreas: Künstler und Ateliers. Der Künstler und die Frage nach seiner konfessionellen Gebundenheit. In: Schnabel-Schüle (Hg.) 2017, S. 120–109.

⁶⁶⁵ Tacke, Andreas: „ein nacket weyb gemalet“. Cranachs Weg aus der Absatzkrise Reformation. In: Schmidt, Marlies (Hg.): Venus, Eva & Co. Wittenberg 2010, S. 7–12.

⁶⁶⁶ Tacke, Andreas: „Alles besiegt Amor“. Zur Liebesthematik in zwei Heiligenrollenporträts der Cranach-Werkstatt: Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Konkubine. In: Ders. (Hg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben.“ Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Göttingen 2006, S. 359–368.

⁶⁶⁷ Herms, Eilert: Moral. In: Betz, Hans Dieter et al. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Tübingen 2002, Sp. 1484–1486.

⁶⁶⁸ Matthews Grieco 1994, S. 64–75.

⁶⁶⁹ Kain-und-Abel-Kaminrelief, Sandstein, 1577, Schloss Hugenpoet, Essen. In: Riechmann, Ilse-Marie: Prachtkamine des 16. Jahrhunderts in Deutschland. Dissertation, Göttingen 1969, S. 33–29.



Abb. 68 Anonymus, Kain und Abel, Kaminrelief von 1577, Sandstein, Schloss Hugenpoet, Essen.

Eine Sonderbehandlung erotischer Abbildungen findet sich auch in nichtchristlichen Kulturen.⁶⁷⁰ Demnach ist ein Schamgefühl nicht zwangsläufig mit der Erbsünde vergesellschaftet, wie es die kirchliche Sicht seit Augustinus nahelegt.⁶⁷¹ Das Christentum war (und ist) zwangsläufig mit einer ambivalenten Einstellung zum menschlichen Körper verbunden. Die Menschwerdung Christi setzte einen leiblichen Körper voraus, dessen nackte Existenz aber von den Gnostikern als „Teufelswerk“ gesehen wurde.⁶⁷² Diese negative Einstellung zur Nacktheit verstärkte sich nicht zuletzt als Folge des Trienter Konzils. Caravaggios *Amor*, gemalt 1601/02 für den Marchese Vincenzo Giustiniani, wurde auf Veranlassung von Joachim von Sandrart, der wohl von 1632–1635 in Rom die Galerie-Aufsicht hatte, „mit einem dunkelgrün seidenen Vorhang bedeckt“.⁶⁷³ Der Kunstliebhaber und Arzt Giulio Mancini schrieb um 1621 in seinen *Considerationi appartenenti alla pittura* „... die wirklich lasciven Dinge [Malereien] wird man in zurückgezogenen Orten unterbringen, und wenn es sich um einen Familienvater handelt, wird er sie bedeckt halten und nur manchmal enthüllen, wenn er mit seiner Frau oder einer Vertrauensperson hinget, die keine Skrupel hat.“⁶⁷⁴ Selbst Rubens Gemälde unbekleideter Frauengestalten waren dem fürstlichen Ambiente vorbehalten und wurden nicht für jedermann sichtbar präsentiert. Die offene Zurschaustellung erotischer Kunst war demnach im 17. Jahrhundert

⁶⁷⁰ Duerr, Hans Peter: *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. Frankfurt 1992. Umfangreiche ethnologische Analyse zum europäischen und außereuropäischen Sexualverhalten. — Grant, Michael, Mulas, Antonia: *Eros in Pompeji: das Geheimkabinett des Museums von Neapel*. München 1977.

⁶⁷¹ Spierling, Volker: Aurelius Augustinus „Die rechte Ordnung der Liebe“. In: Ders.: *Ungeheuer ist der Mensch. Eine Geschichte der Ethik von Sokrates bis Adorno*. München 2017, S. 122–125.

⁶⁷² Belting 2006, S. 70–74.

⁶⁷³ Röttgen, Herwarth: *Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe*. Frankfurt 1992, S. 6.

⁶⁷⁴ Mancini, Giulio: *Considerazione sulla pittura*. Edit. A. Marucchi, Salerno 1955, zitiert und übersetzt von Röttgen 1992, S. 7.

nicht allgemein üblich. Die in den calvinistischen Niederlanden verbreiteten Genre-Malereien zu Wirtshaus- und Bordellszenen waren als abschreckendes Beispiel, zur Mahnung und Erziehung gedacht.⁶⁷⁵ Das trifft auch für Kerns Gleichgewichtsprobe (Hamburg) zu. Seine weit verbreiteten Aktfiguren im Statuettenformat blieben wohl den Kunstkammern vorbehalten und waren mit einigen Ausnahmen wenig anstößig. Der Künstler setzte lediglich erotische Impulse und überließ Weiteres der Vorstellungskraft des Betrachters.

Einen Einblick in die moralischen Kategorien und zum männlich geprägten Frauenbild des ausgehenden 16. Jh. gibt der Liber amicorum des Basler Schützenmeisters Jacob Götz (1594–1598). Die persönlichen Eintragungen von 36 männlichen Jagdfreunden der Basler kaufmännischen Elite geben Hinweise auf ihre Sicht zur gesellschaftlichen Moral und zu den Geschlechterbeziehungen, einschließlich ausführlicher Warnungen vor der Weiber List. Eine Schlüsselstellung in dem aufwendig gestalteten Buch der Basler Jagdgemeinschaft hat ein Kupferstich Crispijn van de Passe d. Ä. zu Ovids Metamorphose Diana und Aktäon, der von einem Zitat aus dem Narrenschiff zum Ehebruch begleitet wird.⁶⁷⁶ Dieses Beispiel zeigt, dass das Diana Sujet als Gemälde, Druckgraphik oder Skulptur sehr beliebt war, und zwar unabhängig von der konfessionellen Zugehörigkeit.

4.4 Inszenierung von Nacktheit bei Leonhard Kern

Das umfangreiche Œuvre Leonhard Kerns erfordert für eine tiefergehende Untersuchung eine Beschränkung auf nur wenige Sujets. Diese werden beispielhaft aus einem thematischen Bezug zur Antike, zu christlichen Motiven und zu Sujets mit genreartigem Charakter bzw. mit Bezug zum Krieg gewählt. Hierbei wird die von Kern verwendete Ikonographie, seine Formensprache und seine Verwendung von Attributen mit möglichen Vorbildern verglichen.

⁶⁷⁵ Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit. Berlin 2004, S.155–157.

⁶⁷⁶ Burghartz, Susanna: Jagdfreunde? Der liber amicorum des obersten Basler Schützenmeisters Jacob Götz (1594–1598). In: Burkart, Lucas, Müller, Camillo, Müller, Johannes (Hg.): Sprezzatura. Geschichte und Geschichtserzählung zwischen Fakt und Fiktion. Göttingen 2016, S. 102–113. Die Autorin spricht verschiedene Deutungsebenen der inszenierten Einträge an, die vom verbotenen Sehen über falsche Freunde, Verrat und Ehebruchsthematik reichen. So zitiert etwa der Seidenhändler Sebastian Socin aus dem Brandt'schen Narrenschiff: „Wer durch die fingersehen kann, wen sein frau wincht eim andern Man, Da lacht die Katz die Mauß süß an“.

4.4.1 Antike Vorlagen und ihre Neuinterpretation

(Venus, Grazien, Laokoon)

Venus

Der liegende weibliche Akt ist ein verbreitetes Sujet des 16. und 17. Jahrhunderts. erinnert sei an die seinerzeit berühmtesten Beispiele wie die Schlummernde Venus von Giorgione (1508/10) und die Venus von Urbino (Tizian, 1538). Die hier präsentierte Liegefigur einer Venus mit dem Amorknaben konterkariert die Auffassung von Schönheit und Anmut wie sie in den erwähnten Gemälden präsentiert wird.



Abb. 69 L. Kern, sign., Liegende Venus mit Amor, Kalkstein, 18 × 44 × 17 cm, Kassel, MHK, Inv.-Nr. KP A I. c 296 (Al IX H. 52).



Abb. 70a und b Details mit Frucht und Blättern bei Kerns liegender Venus, Kassel.

Die wuchtige Liegefigur wiegt über fünf Kilogramm. Sie ist aus feinkörnigem Kalkstein gefertigt, der von einer feinen stuckartigen Schlämme überzogen ist. Diese liegt bemerkenswerterweise auch über kleinen Reparaturstellen und muss demnach später aufgetragen sein. Farbreste in Vertiefungen deuten auf eine Bronzierung hin. Diese Reste und unfertige Stellen an der rechten Seite der Venus lassen Scherner an ein Modell für eine Bronze denken.⁶⁷⁷ Die Skulptur befindet sich im Depot der Museumslandschaft Hessen Kassel.⁶⁷⁸ Auf dem breiten, leicht keilartig erhöhten Sockel ist ein unregelmäßig zum Kissen gerafftes Tuch gebreitet, auf dem eine füllige nackte Frau ruht. Ihr Körper bildet im Liegen eine figura serpentinata bei Linksdrehung des Beckens und Rechtsdrehung des gering aufgerichteten

⁶⁷⁷ Scherner 2015, S. 36.

⁶⁷⁸ Kern, Leonhard, Venus mit Amor. <http://datenbank.museum-kassel.de/108937/> (16.02.2021).

Oberkörpers. Dieser stützt sich auf den linken Unterarm und nimmt so eine „Zu Tische liegende Haltung“ ein, wie sie im antiken Rom üblich war. Hinter dem linken Ellenbogen ist ein kaum erkennbares LK-Monogramm eingeritzt. Der Leib der Frau ist voluminös, ihr Bauch zeigt mehrere breite Querfalten. Ihr Gesicht wirkt entspannt, leicht amüsiert und aufmerksam. Ihr Haupt wird umkränzt von einem geflochtenen Zopf. Der Kopf ist angehoben. Ihr Blick geht entlang des ausgestreckten rechten Armes zu einem ihr entgegen kriechenden Amorknaben, dem sie ihre rechte Hand hinhält. Der kräftige, pausbäckige Knabe lacht sie an. Die Füße von Amor und Venus sind wie bei einem liegenden Paar verschränkt. Dazwischen liegt achtlos eine apfel- oder birnenartige Frucht mit Stiel und betonten Einziehungen neben dem Blütenbodenrest. Wäre es ein Apfel, wäre seine Aufgabe erfüllt: das Urteil des Paris zugunsten von Venus ist gefallen und der Apfel der Zwietracht nun überflüssig. Die linke Hand der Frau ruht neben ihrem Bein am Boden, daneben liegen großflächige grobgeklappte Blätter mit glattem Rand.⁶⁷⁹ Diese passen nicht zu Apfel- oder Birnenblättern und auch nicht zu Granatapfelblättern. Sind es etwa Feigenblätter, wenngleich die Frucht keine Feige darstellt? Mit dem Verweis auf das Feigenblatt könnte die Ambiguität von Eva und Venus evoziert sein. Die Frucht lässt sich in erster Linie als Quitte ansprechen, die als fruchtbringendes Venusattribut bekannt ist.⁶⁸⁰ Die Blätter passen auch zu Efeublättern, die – herzförmig – wiederum für die Liebe sprechen. Wie dem auch sei, der Bildhauer stellt offensichtlich einen Bezug zwischen der liegenden Frau und den Früchten der Natur bzw. ihrer Fruchtbarkeit her, eine damals gängige Metapher.⁶⁸¹

Die Statuette entspricht einem lebensnahen Bildnis einer liegenden, aber doch aktiv handelnden, reifen Frau in der besonderen Formensprache Leonhard Kerns. Eine idealisierende Gestaltung einer Liebesgöttin wird vom Bildhauer vermieden. Die Anspielung bei der nackten fülligen Frau mit der Quitte als Frucht der Liebe und dem krabbelnden Kleinkind als möglichem Ergebnis wird den Betrachter amüsiert haben.⁶⁸² Ob Kern eine ironische Interpretation der zahlreichen Gemälde zu

⁶⁷⁹ Kern, Leonhard, Venus mit Cupido, Grünenwald 1969, Tafel 62, Wvz. Nr. 53, S. 42. Kassel, MHK Inv.-Nr. KP A I c296(AI IX H52). Groblappige Blätter sind auch dem Feigenbaum zueigen, dazu passt aber weder die Frucht zwischen den Beinen von Venus und Amor noch die gleichartigen Blätter bei der Abundantia (London). Vermutlich ist die nicht eindeutige Zuordnung der Früchte und Blätter vom Künstler beabsichtigt.

⁶⁸⁰ <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/Quitte> (28.02.2022).

⁶⁸¹ King, Magaret L.: Die Frau. In: Garin, Eugenio (Hg.): Der Mensch der Renaissance. Essen 2004. S. 282–291.

⁶⁸² Scherner, Antje: „Venus und Amor“. Fragen an ein ungewöhnliches Werk von Leonhard Kern. In: Kappel, Jutta, Laue, Georg, Trusted, Marjorie (Hg.): Leidenschaft für Elfenbein. Zu Ehren von Reiner Winkler. Sammler, Connaissance und Mäzen. München 2015. S. 36–37. Das Ungewöhnliche sieht die Autorin nicht im Inhaltlichen. Vielmehr sieht sie die Ausführung in Kalkstein, die Unfertigkeit und dunkle Fassungsreste als Hinweise auf die Möglichkeit eines Modells für den Bronzeguss, eine Auffassung, die bereits Grünenwald 1988 vertrat. Eine solche Absicht zur Vervielfältigung würde

liegenden Frauen, etwa der berühmten Werke von Tizian und Giorgione und ihrer Beziehung zur Natur beabsichtigt hat, sei dahingestellt. Das Sujet findet sich in der antiken Skulptur, etwa als Terracotta-Plastik aus römischer Zeit im Jordanischen Nationalmuseum. Hier wird eine idealisierende Distanz verfolgt, die im realitätsnahen Werk Kerns nicht gegeben ist.



Abb. 71 Liegende Aphrodite/Venus, Terracotta, römisch, Mitte 2. Jh. n. Chr., Jordanisches Nationalmuseum, Amman.



Abb. 72 Venus und Amor. Kupferstich von Jan Saenredam nach H. Goltzius, 20,3 x 28 cm.

Im Kupferstich von Saenredam/Goltzius von 1595, den Kern möglicherweise gekannt hat, wird Venus, auf einem Prunkbett liegend, als Königin der Liebe dargestellt, die von Amor und weiteren geflügelten Putti umgeben ist. Auch dieser Vergleich zeigt die besondere Nähe von Kerns Werk zur alltäglichen Wirklichkeit.



Abb. 73 links L. Kern zugeschrieben, Schlafende Nymphe, Alabaster, 26 x 45 cm, Neuenstein, Hohenlohe Museum.



Abb. 74 rechts Giovanni Bologna, Schlafende Nymphe mit Satyr, um 1586, Bronze, H. 21 cm, Dresden, Grünes Gewölbe.

Dagegen zeigt eine andere Leonhard Kern zugeschriebene weibliche Liegefigur eine stärkere Idealisierung. Es handelt sich um die „Schlafende Frau“ in Neuenstein, für die als enges Vorbild die Schlafende Nymphe mit Satyr von Giambologna

m. E. die inhaltliche Besonderheit unterstreichen und auch die sehr provisorisch wirkende unscheinbare Monogrammmierung erklären.

gedient haben dürfte.⁶⁸³ Ihre Beine sind leicht angezogen und gespreizt, vor die Scham hält sie mit der Rechten ein Tuch, während die Linke über den Kopf gereckt ist. Grünenwald sieht sie als frühe Arbeit Leonhards an, die er noch unter dem Eindruck seiner Italienreise geschaffen habe.⁶⁸⁴ Allerdings wird diese idealisierende Alabaster-Statuette (nicht Marmor wie Grünenwald meint) von Vera Schneider dem Bruder Michael und nicht Leonhard zugeschrieben.⁶⁸⁵ Auch Theuerkauff wird durch den geflügelten Engelkopf an der Rückseite der Kopfkonsole eher an Michael erinnert.⁶⁸⁶ Spenlé wiederum beschreibt sie 2016 als Marmorskulptur und ordnet sie Leonhard zu, wenn sie auch betont, dass er hier stärker als sonst nach Vorlagen gearbeitet habe.⁶⁸⁷ Weitere unbekleidete weibliche Liegefiguren, die Leonhard Kern zugeschrieben werden, etwa die „Schlafende Frau“ in Stuttgart⁶⁸⁸ und eine Alabasterstatuette in Hamburg, haben eine Kern-typische Formensprache.⁶⁸⁹ Ein Venus-Bezug ist bei fehlender Idealisierung nicht offenkundig und allenfalls durch die Nacktheit angesprochen; eine Schamgeste fehlt.

Mehr oder weniger nackte weibliche Liegefiguren haben in der Malerei und Bildhauerei der frühen Neuzeit eine starke Verbreitung gefunden. Sie waren beliebt wegen der sinnlich-erotischen Bezüge, wegen ihrer arkadischen Konnotation und wegen traumhafter Anklänge, die durch die idealisierenden Darstellungen verstärkt wurden. Schlafende Frauen als liegende Akte sind schutzlos den Blicken des Betrachters zugänglich, der selbst als Voyeur den Vorteil der Anonymität behält. Das Sujet der liegenden nackten Frau kommt ohne jedes Attribut aus. Der wohlgeformte unbekleidete Körper einer ruhenden Frau in variierenden Lagen kommt den Ausdrucksmöglichkeiten Kerns zweifellos entgegen und findet auch das Interesse seiner Kunden, das durch die Venus-Assoziation legitimiert wird. Neben der schlafenden Venus wird der liegende weibliche Akt durch Attribute mit anderen Rollen unterlegt, wie etwa die Nymphe durch einen Wasserkrug, Maria Magdalena durch

⁶⁸³ Giambologna, Schlafende Nymphe mit Satyr, Bronze, 32,5 × 34 × 34 cm, Dresden, Grünes Gewölbe Inv.-Nr. IX 34.

⁶⁸⁴ Kern, Leonhard, Schlafende Frau, Marmor. 36 × 26,5 cm, Inv.-Nr. NL 76, Neuenstein, Fürstlich-Hohenlohisches Museum. Grünenwald 1969, Tafel 5, Wvz. 71, S. 43. Erste Zuschreibung an Leonhard durch Grünenwald 1956, S. 143. Material laut Schneider 2003 Alabaster, kein Marmor.

⁶⁸⁵ Schneider 2003, S. 229–231. Ebenso werden von der Autorin weitere Kleinplastiken im Neuenstein-Besitz uneingeschränkt Michael zugeschrieben und ein Bezug zu Leonhard Kern durch Grünenwald verworfen.

⁶⁸⁶ Theuerkauff 1989, S. 514.

⁶⁸⁷ Spenlé 2016, S. 40.

⁶⁸⁸ Kern, Leonhard, Schlafende Frau, Roter Alabaster, L. 28,3, H. 9,5 cm, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. KKgrün 104. Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 98, Tafel 58, S. 45.

— Fischer 2004, S. 88–89 mit Abb. 1670 erstmals Inventareintrag Kunstkammer Herzog Eberhard III. „soll von Rom kommen und antik sein“.

⁶⁸⁹ Kern, Leonhard, Schlafende Frau, Alabaster, L. 24,6 cm, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1931, 198. Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 40, Tafel 59, S. 41.

einen Totenkopf, Diana durch ein Jagdhorn oder Selene durch die Mondsichel.⁶⁹⁰ Als männliches Pendant könnte man an Endymion denken, der seit der Antike für Maler ein geläufiges Sujet zum nackten schlafenden Mann war. Ein Werk Kerns zu Endymion ist bisher nicht bekannt. Erst mehrere Dezennien später schnitzte Balthasar Permoser (1651–1732) einen Endymion aus Elfenbein.⁶⁹¹

Kerns breites Spektrum zum Sujet des weiblichen liegenden Aktes zeigt erneut, dass der Bildhauer Motive aus der Antike weiterentwickelt und eigenständig interpretiert.⁶⁹² Mit Ausnahme der Giambologna nahen schlafenden Nympe in Neuenstein werden die liegenden Aktfiguren von einem gleichartigen fülligen Frauentyp repräsentiert. Zudem sind mit Ausnahme der Kassler Venus (Kalkstein mit Stuckschlämme) und einer Schlafenden Frau in Elfenbein (Sammlung Würth Inv.-Nr. 5271) alle aus Alabaster geschnitten. Sie unterscheiden sich nicht durch allegorisierende Attribute, sondern durch die Besonderheiten ihrer Haltung und durch ihre variierenden Unterlagen.

Als Beispiel für einen stehenden weiblichen Akt mit Venus-Bezug wird die monogrammierte Statuette mit der Bezeichnung „Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend“ gewählt.⁶⁹³ Die kleine Holzskulptur (22,2 cm Höhe mit Plinthe) zeigt eine junge, völlig nackte Frau mäßigen Volumens im Kontrapost. Das rechte Bein trägt das Gewicht und steht mittig auf der kleinen runden Plinthe. Die rechte Hälfte der Plinthenoberfläche ist reserviert für das große eingeschnittene Monogramm (LK li-giert). Hüften, Bauch und Oberschenkel sind kräftig und fest, die Haut glatt und gespannt. Das Gesäß ist deutlich betont. Das äußere Genitale ist nur angedeutet, eine Schambehaarung fehlt. Die Brüste sind klein. Die Kompaktheit der Statuette wird durch die körpernahe Haltung ihrer Arme betont. Der rechte Arm ist zum Kopf angehoben, sodass die rechte Hand einen Zopf um den Kopf legen kann. Die linke Hand in Brusthöhe ist leicht geöffnet. Daumen und Zeigefinger berühren sich. Attribute fehlen. Der Blick der Frau geht bei frontaler Ansicht nicht zum Betrachter, sondern leicht nach unten wie in einen bodennahen Spiegel. Auf ihrem Gesicht liegt ein

⁶⁹⁰ Ott, Caroline: Der liegende weibliche Akt. Ein auffällig beliebtes Motiv unter den Braunschweiger Werken aus Stein und seine möglichen Hintergründe. In: Luckhardt, Jochen, Luchterhandt, Manfred, Warncke, Carsten-Peter (Hg.): Werke aus Stein und Gips. Herzog Anton Ulrich-Museum, Dresden 2019, S. 59–73. Zur Erklärung der auffälligen Häufung wird der historische Bezug zu Lüneburg (Lüneburg) angeführt.

⁶⁹¹ Permoser, Balthasar, Endymion und Selene, nach 1715, Elfenbein, 23 × 21 × 0,2 cm, Braunschweig HAUM Inv.-Nr. Elf. 279. Scherer 1931, Asche 1978, W 5, S. 146. <https://rkd.nl/en/explore/images/236050> (14.12.2021).

⁶⁹² Möller, Liselotte: Schlaf und Tod. Überlegungen zu zwei Liegefiguren des 17. Jahrhunderts. In: Gramberg, Werner, Heise, Carl Georg (Hg.): Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag, 29. Oktober 1957. Hamburg 1959, S. 248–237.

⁶⁹³ Grünenwald 1969, Kern, Leonhard, Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend, Wvz. 89, Tafel 30, Buchsbaumholz, H. 24,2 cm (mit Sockel) Lk monogr., Inv.-Nr. P.4496 Národní Galerie, Prag. S. 44–45.

leichtes Lächeln, sei es selbstverliebt im imaginären Spiegel, sei es für einen den Kontakt suchenden Betrachter.⁶⁹⁴ Ihre Körper- und Armhaltung würde auch gut zu einer Venus Kallipygos passen, wenngleich ein Gewand fehlt. Die Berührung von Daumen und Zeigefinger ist mehrdeutig und war seit der Antike als lobende Geste für eine besondere Leistung, für Empfindsamkeit oder auch für Erotik bekannt. Die Geste ist nur angedeutet und nicht so betont wie bei Kerns Londoner Diana.⁶⁹⁵

Der Antikenbezug der kleinen Skulptur klingt noch an, ist aber allein schon durch die Wahl des Materials Holz „verfremdet“. Die „Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend“ ist wenig elegant, trotz einer figura serpentinata und eines erhobenen Armes. Der kleine, massereiche Körper wirkt erdenschwer, fast bäurisch. Allerdings variiert ihr Eindruck je nach fotografischer Wiedergabe erheblich. In der Farbfotografie von 2020 wirkt die Statuette in den variierenden Brauntönen des Buchsbaumholzes wesentlich differenzierter als in einer Schwarz-Weiss-Fotografie der sechziger Jahre.⁶⁹⁶ Ihre Beschäftigung mit einem schlichten Zopf, also einer traditionsreichen, weitverbreiteten Haartracht, spricht für ein Beharren im status quo. Die bei Kern häufige Nobilitierung durch eine elitäre Frisur fehlt in diesem Fall. Die junge Frau wirkt zufrieden mit sich und der Welt. Ihre natürliche, nichtidealisierte Schönheit erlaubt Nähe und Zuwendung, die durch das kleine Format zusätzlich befördert werden. Ihr Material, das warme, glatte Buchsbaumholz reflektiert im Licht und verspricht einen taktilen Reiz. Die kompakte Anlage der statuarischen Figur wäre sehr gut für eine rundplastische Elfenbeinarbeit geeignet. Vielleicht war sie ein Entwurf für ein Elfenbeinwerk, ein Material, das Kern bevorzugt hat. Die seltene und auffällig positionierte Monogrammierung Kerns an dieser eher unscheinbaren Holzfigur könnte ein sehr bewusstes Signal des Künstlers sein, um seine auch an diesem Material verfolgte, am Volumen orientierte einfache Formensprache zu betonen. Er überrascht uns mit dem spektakulär Unspektakulären auch bei diesem kleinen Frauenakt.

⁶⁹⁴ Ein Vergleich der Abbildungen der Statuette bei Grünenwald 1969, Tafel 30 und von zwei Farbfotographien, die von der Národní-Galerie Prag, 2020 zur Verfügung gestellt wurden, zeigen erhebliche qualitative Unterschiede für die Statuette und variieren bei abweichenden horizontalen und vertikalen photographischen Blickwinkeln erheblich. Die Farbaufnahmen aus Prag spiegeln eine wesentlich höhere Qualität und eine beeindruckendere Materialität der Holzstatuette wider als die Schwarz-Weiss-Fotografie bei Grünenwald. Das grundsätzliche Problem einer photographischen Wiedergabe dreidimensionaler Strukturen wird hier zusätzlich deutlich.

⁶⁹⁵ Hurschmann, Rolf: Gebärden in Griechenland und Rom. In: Cancik, Hubert, Schneider, Helmut (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 819–828.

⁶⁹⁶ Grünenwald 1969. Tafel 30.



Abb. 75 a) li u. b) re, L. Kern, sign., Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend. Holz, H. 24,2 cm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. P 4496.

Die deskriptive Bezeichnung der Statuette „Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend“ trägt der Tatsache Rechnung, dass für den Betrachter eine Venus-Assoziation nicht naheliegt. Das Fehlen des gewohnten Idealbildes, das Abbild einer alltagsnahen Realität, die unspektakuläre Handlung, der Mangel einer göttlichen Präsentation und die zurückhaltende Erotik widersprechen einer Venus-Imagination. Man sieht lediglich eine stehende Frau, die sich eher beiläufig um ihre Frisur kümmert. Immerhin ist sie nackt, scheint in einen Spiegel zu blicken und legt ihr langes, zopfartig geflochtenes Haupthaar um den Kopf. Damit wird das Bildthema Toilette der Venus zitiert, das im 16. Jahrhundert aufkam und weit verbreitet war: Venus wird hierbei mal mit, mal ohne Spiegel gemalt und vielleicht war es für Kern reizvoll seine Statuette nur mit einem imaginären Spiegel, also ohne Attribute zu schaffen und den Betrachter so mit verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zu überraschen.⁶⁹⁷

Das profane öffentlich zugängliche Bildprogramm erlaubte im 17. Jahrhundert die Darstellung einer nackten schönen Frau nur unter einem plausiblen Vorwand, sei es als Antikenrezeption etwa einer Venus, sei es als Allegorie der Schönheit oder der Eitelkeit. Vasaris Gemälde „Die Toilette der Venus“ (um 1558) zeigt eine sitzende Frau als Halbakt, die sich selbst mit der rechten Hand einen geflochtenen Zopf an den Kopf legt.⁶⁹⁸ Auch wenn das Gemälde Kern wohl eher nicht bekannt war, finden sich problemlos Grafiken zu dem Thema Frisur bzw. Toilette der Venus. So zeigt ein Kupferstich von Raimondi eine Venus mit einem um den Kopf gelegten Zopf, der auf die Schulter reicht.⁶⁹⁹ Die Kleinbronze einer Venus Kallipygos, wohl

⁶⁹⁷ Flemming von, Victoria: Spiegelungen. Gemälde zu einer Metaphorik des Selbst? In: Rudolph, Enno (Hg.): Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II. Tübingen 1998, S. 15–23.

⁶⁹⁸ Vasari, Giorgio: Die Toilette der Venus, Öl auf Holz, 154 × 124,7 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 2777. Abb. in Eclercy, Bastian (Hg.): Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. 2016, S. 123–124. Das Gemälde ist erst seit 1967 in Stuttgart. Gemälde von Tizian, Rubens und Reni zu dem Thema zeigen keine sich aktiv frisierende Venus.

⁶⁹⁹ Raimondi, Marcantonio: Mars, Venus und Eros. Kupferstich, 29,7 × 21,1 cm, London, British Museum. Inv.-Nr. 18580417.1581. Abb. 15 in: Müller Jürgen: Die Welt als Bordell. Überlegungen zur

aus der Werkstatt Giambolognas, trägt ebenfalls einen geflochtenen Zopf, der um das Hinterhaupt gelegt ist.⁷⁰⁰ Die Bronzeskulptur einer Venus von Ammanati zeigt einen langen geflochtenen Zopf bei eingerolltem Haupthaar.⁷⁰¹ Die Frisuren bei den Venus-Darstellungen variieren erheblich und sind für sich genommen kein signifikantes Attribut. Schon die Frisur der kapitolinischen Venus weicht von der Haartracht der Aphrodite von Knidos und auch der Aphrodite von Melos stark ab.⁷⁰² In der frühen Neuzeit ist zumeist eine aufwendige, teils geflochtene, teils eingerollte Haartracht zu sehen, die in ähnlicher schmückender Form für junge unverheiratete Frauen der gehobenen Gesellschaft bildwürdig war, wie es auch Botticellis Porträt einer jungen Frau zeigt.⁷⁰³

Nicht nur durch die Haltung und die Frisur ergeben sich Beziehungen zu einer Venus Kallipygos. Der Bildhauer betont das Gesäß der Holzstatuette bei einer ähnlichen Körperdrehung. Während in dem antiken Vorbild Venus das Gewand anhebt und so das Gesäß entblößt, wird bei Kern mit dem erhobenen Arm ein Haarkranz befestigt.⁷⁰⁴ Die unscheinbare Statuette Kerns ist beispielhaft für weitere Werke seiner Hand, gibt es doch sehr ähnliche Figuren mit mehr oder weniger deutlichem Venus-Bezug bei gleichem Frauentypus, etwa bei der Berliner Buchsbaumstatuette „Venus aus einem Parisurteil“ (SMPK Inv.-Nr. M152 c).⁷⁰⁵ Der Skulptur verwandt ist die Kern zugeschriebene Buchsbaumstatuette „Nackte Frau“ bzw. „Zopfflechterin“ in Hamburg, für die möglicherweise dieselbe Frau Modell stand wie für die Prager Statuette.⁷⁰⁶

Genremalerei Jan van Amstels. In: Münch, Birgit, Ulrike, Müller, Jürgen (Hg.): Peiraikos Erben; die Genese der Genremalerei bis 1550. Wiesbaden 2015, S. 41.

⁷⁰⁰ Giambologna-Werkstatt (?): Venus Kallipygos, Bronze, 30,3 cm, Oxford, Ashmolean Museum. Abb. in: Krahn 1995, S. 122–123.

⁷⁰¹ Ammanati: Venus. Florenz, Bargello. Abb. in Clark 1958, S. 139.

⁷⁰² Sauerland, Max: Griechische Bildwerke. Leipzig 1911, S. 81 und S. 108.

⁷⁰³ Kinzelbach, Annemarie: Production and Practice. In: Snook, Edith (Hg.): A cultural history of hair in the Renaissance. London 2019, S. 71–84.

Scholz, Renate: Renaissance (um 1420–1620). In: Jedding-Gesterling, Maria, Brutscher, Georg (Hg.): Die Frisur. Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. München 1988, S. 93.

⁷⁰⁴ Krahn 2015, S. 122–123. Krahn zeigt hier vergleichend vier Rückenansichten einer Venus Kallipygos von verschiedenen Bildhauern in weitgehend gleichartiger Haltung.

⁷⁰⁵ Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 13, Tafel 69, S. 38.

⁷⁰⁶ Grünenwald 1956, S. 140–143. Abb. S. 141.

— Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 42, S. 41.



Abb. 76 a–c L. Kern, Venus, dem Meer entsteigend. Elfenbein 31,8 cm, Kassel, MHK, Inv.-Nr. K P 1963/53. Rechts Detailbilder.

Unter der Bezeichnung „Venus dem Meer entsteigend“ findet sich eine mit 30 cm Höhe relativ große Elfenbeinstatue in der Kasseler Sammlung. Diese wird L. Kern zugeschrieben. Die Statuette ist in den Werkverzeichnissen zu Kern von 1969 und 1988 nicht aufgeführt.⁷⁰⁷

Eine nackte Frau schreitet gemessenen Schrittes voran. Sie hält mit der Linken ein schmales Tuch vor die Scham, wobei die Hand seitlich hinter dem Körper liegt. Das zusammengeschobene Tuch selbst bildet in seinem oberen Teil mit einer umschriebenen lippenartigen Struktur um eine vertikale Spaltbildung die weibliche Scham nach, eine Anspielung, die erst auf den zweiten Blick deutlich wird. Die rechte leere Hand wird vor der Brust gehalten, wie bei einer Venus pudica üblich. Ihr linkes vorge-setztes Bein tritt auf einen glitschigen Oktopus, der plattgedrückt als unregelmäßige Plinthe dient.⁷⁰⁸ Diese ist ungewöhnlich schmal, so dass ein sicherer Stand der Statuette nicht gegeben ist. So muss sie auf einem zusätzlichen Holzsockel festgeschraubt werden. Spielt der Bildschnitzer auf die Instabilität und Vergänglichkeit der Liebe oder der Schönheit an? Eine weitere Überraschung bietet ihre Frisur. Das lange Haupthaar ist partiell zu einem zweigeteilten Zopf geflochten, der teils ringförmig um ihr Hinterhaupt liegt, teils in zwei dicken Strängen auf die Schulter herabhängt.⁷⁰⁹ Die dicken Haarstränge auf der Schulter der „Venus, dem Meer entsteigend“ korrespondieren durch ihre Anordnung mit den Tentakeln des zu Füßen liegenden Oktopus.

⁷⁰⁷ Grünenwald 1988.

⁷⁰⁸ Das Fleisch des Oktopusses galt in der griechischen Antike als Aphrodisiakum. <https://www.tagesspiegel.de/wissen/riesentintenfische-titanen-der-tiefsee/1151506.html> (08.03.2021).

⁷⁰⁹ Kern, Leonhard, Venus, dem Meer entsteigend. Elfenbein, 31,8 cm, Kassel, MHK, Inv.-Nr. KP 1963/53. <https://datenbank.museum-kassel.de/24134/> (04.03.2021).



Abb. 77 Antonio Lombardo, Venus Anadyomene, ca. 1510–1515, Marmor, 40,6 × 26 × 7 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A19-1964.

Möglicherweise war Antonio Lombardos „Venus Anadyomene“ bzw. eine Radierung dazu Leonhard Kern bekannt, bei der Venus mit einem Fuß auf einem Oktopus steht.⁷¹⁰ Kopien des Gemäldes von Sandro Botticelli „Geburt der Venus“ (um 1480) waren verbreitet. Die strenge Zweiteilung der Frisur der Elfenbeinfigur verweist auf das teils geflochtene, teils offene Haar von Botticellis Venus.⁷¹¹ Während das Gemälde mit der Haltung einer Venus pudica die geistige Liebe benennt, spricht Kerns Interpretation durch die Gestaltung des Lendentuches der Venus offenkundig, wenn auch versteckt, die körperliche Liebe an (Abb. 76).



Abb. 78 Georg Petel, Venus, um 1620, Elfenbein, H. 40,2 cm, Oxford, Ashmolean-Museum Inv.-Nr. WA 1932 194.

Eine antikisierende und idealisierte Venus zeigt dagegen eine Elfenbein-Statuette von Georg Petel, einem Zeitgenossen Kerns. Sie weist die typische Schamgeste der knidischen Venus auf, ein schützendes Tuch ist beiseite genommen. Die gekrönte Göttin der Liebe wird von dem Amorknaben bedrängt. Diesem widmet sie keine Beachtung, sondern nimmt den Betrachter in den Blick.⁷¹² Die auf das lebensgroße Vorbild aus Marmor des griechischen Bildhauers Praxiteles zurückgehende Statuette Petels ist eleganter, aber weniger eigenständig als die rustikalen Venus-Schöpfungen Kerns.

Die Beschäftigung weiblicher Aktmodelle außerhalb von Akademien war zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Zumeist handelte es sich um

⁷¹⁰ Lombardo, Antonio, Geburt der Venus, um 1510, London, Victoria and Albert Museum, Marmorrelief, H. 40,6 cm. <https://collections.vam.ac.uk/item/O93893> (28.03.2022).

⁷¹¹ Botticelli, Sandro: Venus, Uffizien, Prometheus-Bildarchiv. (28.03.2022).

⁷¹² Petel, Georg, Venus und Cupido, um 1620, Elfenbein, Oxford, Ashmolean Museum. Krempel 2007, Kat.-Nr. 4.

„Bademädchen“ oder Prostituierte.⁷¹³ Nähere Angaben in Archivalien etwa zur Bezahlung sind sehr selten.⁷¹⁴ Über Kerns Tätigkeit nach lebenden (Akt-) Modellen findet sich nur der Hinweis im Nekrolog auf die Akademie in Rom und eine Archivalie über ein Kruzifix nach einem lebenden Mann.⁷¹⁵ Weitere diesbezügliche Hinweise ergeben sich aus seinen realitätsnahen Frauenbildnissen, etwa auf dem Grazienrelief, Hamburg. (Abb. 83) Ferner verweist die prominente, wohl krankhafte Venenzeichnung am Corpus Christi aus Nußbaumholz in Wien auf ein lebendes Modell (Abb. 22). Die von ihm geschaffenen weiblichen Akte zeigen zum Teil große Ähnlichkeiten untereinander, was auf die Verwendung ein und desselben Vorbildes bzw. Modells schließen lässt. Das Spektrum von Frauentypen etwa für Eva- oder Diana-Figuren ist eher gering, der Unterschied zwischen alten und jungen Frauen naturgemäß stärker. Unterschiede und Ähnlichkeiten weiblicher Aktmodelle werden besonders anschaulich in seinen verschiedenen Ausführungen zu den Drei Grazien.

Die drei Grazien

Dass Sujet der drei Grazien ist in der bildenden Kunst ähnlich uferlos wie das von Adam und Eva. Mit der Fokussierung auf die drei Frauengestalten werden verschiedene Inhalte angesprochen. Die Grazien als Personifikation des Gebens und Nehmens verkörpern die Funktion des Austauschs bzw. des Tauschhandels wie er in fast allen archaischen Gesellschaften verbreitet war und dabei die Gaben an die Götter einschloss.⁷¹⁶ So werden sie in der griechischen Mythologie als Chariten aufgefasst und damit als Töchter von Eurynome und Zeus als Halbgötter angesehen.⁷¹⁷ Sie wurden in der Antike zunächst bekleidet dargestellt, etwa in einem

⁷¹³ Demele 2012, S. 79–96.

⁷¹⁴ Tacke, Andreas: „Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...“ Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: Eschenburg, Barbara: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. München, Köln 2001, S. 65–67.

⁷¹⁵ Gradmann 1917, Beleg Nr. 58, S. 199–200. So schreibt L. Kern in einem Brief vom 7.9. 1626 an den Sekretär des Grafen zu Öttingen: „Sonsten hab ich neulich ein Kruzifix model nach einem schönen woll gestalten lebendigen man gebosiert, den ich aufgehenkt an ein Kreuz gebunden und nach solchem Model ein Kruzifix von helffenbein 16 Zol groß gemacht“.

⁷¹⁶ Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften. Frankfurt 1968/1990, S. 27–49.

⁷¹⁷ Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten. München 1966, S. 80–81.

Marmorrelief am Eingang der Akropolis in Athen.⁷¹⁸ Erst später sind sie unbekleidet.⁷¹⁹ Sie bringen den Menschen und Göttern Anmut, Schönheit und Freude und stehen nach Seneca für den Dreischritt der Freigiebigkeit, der aus Geben, Empfangen und Erwidern besteht.⁷²⁰ Wenn jedoch das Attribut eines Apfels eingebracht ist, wird der Mythos des Paris-Urteils angesprochen, und damit werden statt der Chariten Aphrodite, Athene und Hera genannt. Der Apfel der Eris (Zwietracht) thematisiert die untrennbare Allianz von Schönheit und Neid. Beide Versionen werden in der Kunst seit der Antike bis heute sehr unterschiedlich interpretiert.

In der frühen Neuzeit dienten die Grazien verschiedenen kunsttheoretischen Konzepten.⁷²¹ Für die bildende Kunst war eine antike Marmorgruppe in der Piccolomini-Bibliothek des Domes zu Siena als symmetrische Gruppe ein prägendes Vorbild. Diese römische Kopie eines griechischen Originals zeigt die rechte und linke Göttin von vorne und die mittlere von hinten (sog. Sieneser Typ der Grazien-Darstellung).⁷²² Das pompejanische Fresco der drei Grazien (Neapel, Nationalmuseum) war damals noch nicht gefunden,⁷²³ das Sujet war aber vorher bekannt, wie Medaillen aus der Frührenaissance zeigen, etwa zu Pico della Mirandola mit der auch inhaltlich betonten Reihung Pulchritudo–Amor–Voluptas oder zu Giovanna Tornabuonis mit Castitas–Pulchritudo–Amor.⁷²⁴ Kupferstiche, Gemälde und Skulpturen mit den drei Grazien waren weit verbreitet.⁷²⁵

Dieses Motiv übernahm Leonhard Kern und variierte es mehrfach. Allerdings ist nur eines dieser Bildwerke monogrammiert.

⁷¹⁸ Sokrates, böotischer Bildhauer, Relief der Chariten, um 470 v. Chr. Marmor, Kopie 83 cm, Vatikan. Abb. in: Fuchs, Werner: Die Skulptur der Griechen. München 1969, 4. Aufl. 1993, S. 506. Drei reich gekleidete Frauen stehen in einer Linie; zwei werden von vorn gezeigt, die rechte im Profil. Sie halten sich an den abgesenkten Händen.

⁷¹⁹ Mertens, Veronika: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit. Wiesbaden 1994, S. 13–39.

⁷²⁰ Wind, Edgar: Heidnische Mysterien der Renaissance. Frankfurt a. M. 1984, S. 40–49.

⁷²¹ Mertens 1994. Die Autorin beleuchtet in ihrer Monographie die Rolle der Grazien bei Leon B. Alberti, Marsilio Ficino, Giorgio Vasari, Federico Zuccari u. a.

⁷²² Die Drei Grazien, Sieneser Typ und andere. <http://kulturica.com/k/wp-content/uploads/2011/12/caritesiena-245x360.gif> (17.04.2020).

⁷²³ Grant, Michael: Die Stadt und ihre Geschichte. In: Ders.: Eros in Pompeji. Das Geheimkabinett des Museums von Neapel. München 1977. Abb. der drei Grazien als Fresco in einem pompejanischen Haus, S. 10.

⁷²⁴ Wind 1984, S. 334–336.

⁷²⁵ Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest 1956, Bd. II Die Drei Grazien, S. 97–99. Die Auflistung zahlreicher Kunstwerke europäischer Maler und Bildhauer wird begleitet von einer großformatigen Abbildung von Leonhard Kerns Budapester Grazien.



Abb. 79 L. Kern, sign., Die Drei Grazien, Lindenholz, gefärbt, 63 × 44 × 19,5 cm, 6,5 kg. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 6145.

Es handelt sich um eine vollplastische Statuettengruppe aus Lindenholz, die erstmals von Erwin von Ybl als Werk Kerns beschrieben wurde und 1927 vom Szépművészeti Múzeum in Budapest angekauft wurde.⁷²⁶ Kern orientiert sich in seiner Ikonographie möglicherweise an einer Kupferstichvorlage Agostino Carraccis, dessen asymmetrische Darstellung vom Sieneser Typ abweicht und die linke der Grazien von hinten zeigt, während die rechte, von vorn gezeigt, den Betrachter ansieht und ihre Scham mit der Hand bedeckt.⁷²⁷



Abb. 80 Agostino Carracci, Die Drei Grazien, Kupferstich, Frankfurt, Städel.

Kerns Statuettengruppe wirkt deutlich ernsthafter, bewegter und inhaltsreicher als die graphische Ausführung Carraccis mit eher selbstbezogenen Frauen. Die Gebärden der Chariten in der Budapester Gruppe deuten sehr viel stärker auf die dreifache Einheit der Wohltat mit Geben, Annehmen und Erwidern hin, indem sie sich die Hände reichen und nicht etwa die Scham bedecken oder die Hüfte berühren wie bei Carracci.⁷²⁸ Zudem erzeugt Kern durch die ungewohnte, asymmetrische Verteilung der Vorder- und Rückenansicht der Grazien beim Betrachter einen

⁷²⁶ Kern, Leonhard: Die Drei Grazien, ca. 1625–1650, Lindenholz, gefärbt, 63 × 44 × 19,5 cm, 6,5 kg. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 6145. Das Monogramm LK (ligiert) oben vorne auf der Plinthe zwischen der mittleren und der linken Figur, Die Gruppe wurde erworben aus der Sammlung Pál Iván. <https://www.mfab.hu/collections/old-sculptures/> (17.04.2020).

— Ybl von, Erwin: Leonhard Kerns bisher unbekanntes Meisterwerk im Museum der schönen Künste zu Budapest. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 48, 1927, S. 53–57.

⁷²⁷ Carracci, Annibale, Drei Grazien, Kupferstich, Frankfurt, Städelisches Kunstinstitut. <https://www.wga.hu/index1.html> (17.04.2020).

⁷²⁸ Papp, Szilard: Leonhard Kern. Die drei Grazien, 2. Viertel des 17. Jahrhunderts. In: Philipp, Michael, Tátrai, Vilmos, Westheider, Ortrud (Hg.) Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Ausstellungskatalog Nov. 2008, Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München 2008, Kat. 63, S. 180–181.

Überraschungseffekt und mehr Aufmerksamkeit. Ihre Körpersprache und die Blicke verweisen über ihre erwartete Rolle hinaus, auf eine verständnisvolle, innige Beziehung der drei Frauen untereinander. Die „sprechende Hand“ der linken Figur ist die einzige aktive Handlung, deren Gebärde aber mehrdeutig ist: gebietet sie Halt, fordert sie Aufmerksamkeit, ist sie entleert? Der Bildhauer gibt der Gruppe so eine besondere Spannung und induziert beim Betrachten eine Erzählung. Auffällig in Kerns Werk ist der weite Abstand der in einer Linie stehenden Grazien. Dies wurde durch von Ybl als Hinweis auf die Entwicklung des Individuums in der Renaissance gedeutet, ist aber im pompejanischen Fresko bereits ebenso betont. Grazien ohne Körperkontakt finden sich u. a. bei Raffaello Santi, Elsheimer und Lucas Cranach d. Ä. während bei Botticelli, Correggio und Rubens ein engerer Körperkontakt gezeigt wird. Die engere Position führt eher zu einer kreisförmigen Stellung, welche auf die nicht endende Freigiebigkeit hinweisen soll. Eine lineare Anordnung der Grazien mit einer Präsentation lediglich von Vorder- und Rückseite könnte der antithetischen Auffassung Servius entsprechen, der mit Geben und Erwidern nur zwei Handlungen der Freigiebigkeit kennt.⁷²⁹ Varianten, die zusätzlich eine vierte Frauengestalt (Eris?) abbilden (Dürer) oder einen Bezug zu den Lebensaltersabschnitten und zum Tod thematisieren (Hans Sebald Beham), waren als Druckgraphik verbreitet und wohl auch Kern bekannt. Er bleibt bei der vertrauten Version einer Trilogie, variiert diese allerdings in den weiteren Bildwerken, die ihm zu diesem Thema zugeschrieben werden.



Abb. 81 Hans Sebald Beham, Der Tod und die drei nackten Weiber, HAUM, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. HSBeham AB.3.154.

Hierzu gehört ein Alabasterrelief mit den Grazien im Stammhaus der Familie Kern in Forchtenberg (Kernmuseum). Die drei einander zugewandten, leicht manieristisch gestalteten Frauen, die fast einen Halbkreis bilden, sind eleganter, aufwendiger frisiert und wirken in ihren Bewegungen weniger erdenschwer als die Budapester Gruppe. Die Drei kommunizieren mit Gesten und Blicken. Zwei der drei Hände-paare werden uns gezeigt, das dritte (gebende) Paar verdeckt die mittlere Grazie. Nun zeigt diese uns den Rücken. Sie ist deutlich kleiner als die anderen und scheint

⁷²⁹ Wind 1984, S. 42–43.

auf diese zuzuschreiten. Die linke wird von vorn, die rechte im Profil gezeigt. Ihre um 90 Grad abweichende Fußstellung unterstreicht die abweichenden Ansichten. Eine gerundete Unterkante des Reliefs als angedeuteter Kreisausschnitt betont die Zusammengehörigkeit der Gruppe.⁷³⁰



Abb. 82 L. Kern, Grazienrelief, Alabaster, 37 × 21,5 cm, Forchtenberg, Kernhaus.

Die starke Verbreitung des Grazien-Sujets, durch Radierungen Marcantonio Raimondis gefördert, geht auf ein wesentliches kunsttheoretisches Ziel der Renaissance zurück: die Schönheit der Natur durch geistvolles, perfektes Handeln schöpferisch zu übertreffen.⁷³¹ Die hierbei zu beachtenden Regeln werden in einem Kupferstich Niederländischer Schule angesprochen. Die Inschrift *Fundamentales regulae artis pictoriae et sculpt* auf dem Blatt mit den drei Grazien auf der Staffelei, hebt hervor, dass die Allegorien für die Malerei und die Bildhauerei jeweils den Maßstab zur Arbeit benötigen (Abb. 83).⁷³²



Abb. 83 Hendrik Hondius (Verleger), *Fundamentales regulae artis pictoriae et sculpt(oriae)*, Kupferstich, 19,1 × 13,7 cm, Braunschweig, HAUM, Kupferstichkabinett.

Das Sujet macht in Form des dreifachen weiblichen Aktes eine synchrone Ansichtigkeit mehrerer nackter Körper in verschiedener Ausformung möglich. Dies bedarf einer besonderen Planung und Umsetzung von Proportionen und Größenverhältnissen, die nicht ohne Maß auskommen, und zwar handwerklich und inhaltlich. Die

⁷³⁰ Kern, Leonhard, Drei Grazien, Hochrelief, Alabaster, 37,8 × 23,3 cm, Forchtenberg, Haus Kern (Leihgabe Sammlung Würth, Inv.-Nr. 1044 Künzelsau). Abb. in Rößler 1998, S. 22 und Weber 2015, S. 147.

⁷³¹ Mertens 1994. Diese Monographie zum Bildmotiv der Grazien sieht sie in einem Spannungsfeld von Moral, Idee und Sinnlichkeit in der Kunst der Neuzeit.

⁷³² Hondius, Hendrik I: *Fundamentales regulae artis pictoriae et sculpt*, 1593–1650, Kupferstich, Braunschweig, HAUM, Kupferstichkabinett, www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/hondius-h-grazien (15.10.2020).

erotische Konnotation bei der Allegorisierung der Freigiebigkeit wird durch die Nacktheit der drei Frauen unterstrichen. Diese Akzente werden – wie in den oben genannten Beispielen angesprochen – von den einzelnen Künstlern unterschiedlich gesetzt. Eine betonte Sinnlichkeit, von Rubens in verschiedenen Gemälden evoziert, zeigen die Gruppen Kerns nur in abgeschwächter Ausprägung.⁷³³ Die natürlich wirkende Nacktheit, der wohl nach menschlichen Modellen gefertigten Statuetten und ihre würdevolle antikisierende Haltung nobilitieren den erotischen Beiklang. Ihre Ausstrahlung beruht auf kompakter, ruhiger Körperlichkeit, ihren glatten, gespannten Oberflächen und der warmen Monochromie des braun gefassten Holzes (Budapester Gruppe), des gemusterten warmtonigen Alabasters aus heimischem Vorkommen (Forchtenberger Gruppe) oder des polierten, von Lichtreflexen belebten Elfenbeins (Stuttgarter Gruppe). Aktuelle Zeitbezüge oder Attribute fehlen bei diesen Objekten. Die Handreichungen, die sparsame Gestik und die Blicke der getrennt stehenden Frauen machen den gemeinsamen Auftrag der Gruppe deutlich, ohne auf eine eigene Präsentation der einzelnen Frauen zu verzichten. Man könnte von einem ausgewogenen Verhältnis von Individuum und Gruppe sprechen



Abb. 84 L. Kern, Die Drei Grazien, Solnhofer Stein, H. 15,5 cm, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1920.49.

Die Ambivalenz von Nähe und Distanz, die der Bildhauer in den Statuetten anspricht, bezieht sich über das Zitat Senecas („do – accipio – refero“) hinaus zweifellos auch auf den Betrachter.⁷³⁴ Dies wird in fast drastischer Art durch ein schmuckloses Hochrelief der Grazien gezeigt. Das Werk aus Solnhofer Stein zeigt in Frontalansicht links eine nicht mehr ganz junge, betont adipöse Frau, die ihren Bauch mit der flachen Hand eindrückt und sich zur weniger korpulenten mittleren Frau zuwendet, die a tergo gezeigt wird. Diese blickt nach links und weist mit ihrem Zeigefinger aus der Gruppe heraus zur Seite (zu einem imaginären Betrachter). Die

⁷³³ Rubens, Peter Paul, Die Drei Grazien, um 1635, Öl/Eichenholz 220,5 × 182 cm, Madrid, Nationalmuseum Prado. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-three-graces/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932?searchMeta=rubens%20%20three%20graces> (20.04.2020).

— Rubens; Peter Paul, Die Drei Grazien, 1620–1623, Grisaille, Öl/Lwd., Florenz, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 1890/ 1165. Zwei Grazien von vorn, eine nahezu im seitlichen Profil.

⁷³⁴ Seneca: De beneficiis I 3,3–5 als Quelle 1 bei Mertens 1994, S. 435–437.

rechte Frau, im seitlichen Profil zu sehen, formt mit Daumen und Zeigefinger einen Kreis, also wohl eine erotische Geste, die Kern auch der Berliner Elfenbeinstatuette einer verführerischen Eva appliziert hat. Die offenbar nach dem Leben gestalteten Frauen präsentiert der Bildhauer dem Betrachter in einer massigen Körperlichkeit mit erotisch ansprechenden Gebärden, die eine besondere allegorische Ebene der Freigiebigkeit evozieren.⁷³⁵

Eine kreisförmige Anordnung der vollplastischen Statuetten zum Graziensujet findet sich in mehreren Kern zugeschriebenen Werken aus Elfenbein. Als formales antikes Vorbild ist das Hekataion anzusehen, also die Anordnung dreier (bekleideter) Frauengestalten um eine zentrale Säule in unterschiedlicher Funktion, u. a. auch als Grazien.⁷³⁶ Für das 16. Jahrhundert finden sich graphische Abbildungen mit unbedeckten Grazien in einer kreisförmigen Anordnung.⁷³⁷

Eine freiplastische kreisförmige Gestaltung der Grazien stellt an die Bildhauer bzgl. Komposition, Perspektive und Ausdruck besondere Anforderungen. Diese Anordnung der Grazien wird bei der Gestaltung von Brunnen wie etwa auf einem Holzschnitt in Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* oder als monumentale Brunnenskulptur aus Marmor in Brüssel verwendet.⁷³⁸ Als Allegorie des fortwährenden Schenkens werden die Grazien als Trägerinnen einer großen kreisförmigen Fruchtschale gezeigt, einem Relief, das Georg Petel als stark bewegte Elfenbeingruppe mit manieristischen Akzenten nach einem Gemälde von Rubens geschaffen hat.⁷³⁹ Das Elfenbeinrelief ist verloren und heute nur noch als Bronzeabguss in Boston und Braunschweig erhalten.⁷⁴⁰

⁷³⁵ Grünewald 1969, Wvz. 37, S. 40: Leonhard Kern, Drei Grazien, um 1645, Solnhofenstein-Relief, H. 15,5 cm, Hamburg, MKG, Inv.-Nr. 1920.49. Zuschreibung Max Sauerlandt. Abb. in: Sieben-morgen 1988, S. 75.

⁷³⁶ Donhuijsen, Konrad: Hekate, Prudentia oder eine Allegorie der Zeit? Überlegungen zu einer Bronzestatue der italienischen Renaissance im Bode-Museum. *Jahrbuch der Berliner Museen*, NF 58. Bd. 2016, 2019, S. 37–52.

⁷³⁷ Herold 1554. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herold1554> (20.01.2022).

⁷³⁸ Meister des Poliphilo, Holzschneider Aldus Manutius: Brunnen mit den Drei Grazien und zahlreichen Fabelwesen, In: Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499, Holzschnitt 21,8 × 12,9 cm, Hamburger Kunsthalle Inv.-Nr. Kb 1914-148-33. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/meister-des-poliphilo-aldus-manutius/poliphilo-flieht-vor-einem-drachen> (18.04.2020).

— Drei Grazien, Marmorbrunnen 1545. <http://musea.brussels/mobile/index.php/de/3-die-drei-grazien> (18.04.2020).

⁷³⁹ Peter Paul Rubens Die Drei Grazien mit Fruchtschale. Zeichnung, weiß gehöht, London, Cortauld-Institut, Öl/Holz 1620–1622, 119 × 99 cm, Wien, Akademie der Künste.

⁷⁴⁰ Petel, Georg: Die Drei Grazien, um 1620, Bronze 30,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 1976. 842. zweiter Guss in Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. Bro 181. Berger 1994, S. 257–259. Petel (um 1601 geb. in Weilheim–1634 gest. in Augsburg) war wie Kern in Italien und stärker als dieser dem Manierismus zugetan, bis er wohl durch den Einfluss Rubens zunehmend Stilelemente



Abb. 85 Georg Petel, Relief, Drei Grazien, 1624–1635, Bronze vergoldet, 30,5 × 19,7 × 5,2 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 1976.842, Drei Grazien, nach P. P. Rubens. Die Fruchtschale ist verloren.



Abb. 86 L. Kern, Die Drei Grazien, Elfenbein, H. 31,6 cm, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1981–5.

Kern nimmt die kreisförmige Anordnung der Grazien auf und variiert das Motiv in mindestens drei verschiedenen Elfenbeingruppen, die jeweils aus dem soliden Teil eines Stoßzahnes vollplastisch geschnitzt wurden. Das 31,6 cm hohe und damit relativ große Exemplar im Landesmuseum Württemberg, Stuttgart zeigt drei schlanke junge Frauen, die einen Kreis bilden und sich dabei gegenüberstehen. Sie umarmen sich oder reichen sich die Hände, und zwar mit einem Händepaar, eher versteckt, hüfthoch gehalten, während das zweite Händepaar in Brusthöhe prominent präsentiert wird, entsprechend einem Geben und Nehmen. Zwei blicken aus dem Kreis heraus den Betrachter an, nur eine sieht auf ihr Gegenüber. Ihre Füße stehen fest auf einer runden soliden Plinthe, deren kantige Steinimitate mit den glatten runden Körpern kontrastieren. Aufwendig und variantenreich sind ihre jeweiligen Hochfrisuren gestaltet. Der erotische Reiz der Stuttgarter Gruppe ist bei ihrer leicht manieristischen Formensprache ausgeprägter als bei der Budapester Gruppe und ist nicht zuletzt Folge der kunstvollen Ausführung und des edlen Materials, dessen ausgeprägte Schregerlinien die Körperformen betonen.⁷⁴¹ Die Zuschreibung an Leonhard Kern erfolgte 1982.⁷⁴²

des Barock übernahm. Kleinplastiken in Elfenbein, Holz u. Bronze des jüngeren Zeitgenossen waren wohl Kern bekannt. Petels Stil war eleganter als der Kerns, wurde von diesem aber nicht imitiert.

⁷⁴¹ Fischer, Fritz: Die Drei Grazien. Um 1640, Elfenbein, 31,6 cm, Inv.-Nr. 1981-5. In: Ders.: Kleine Kunst im großen Format. Kleinplastiken im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Auswahlkatalog. Stuttgart 2004, S. 42–45.

⁷⁴² Manteuffel von, Claus-Zöge: Leonhard Kern, Drei Grazien, Elfenbein, H. 31, 6 cm. Neuerwerbungen 1981, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen BW, Bd. 19, 1982, S. 200–201.



Abb. 87 L. Kern, Die Drei Grazien, Elfenbein, H. 23,7 cm, Slg. Würth, Inv.-Nr. 17311.

Eine weitere Graziengruppe (heute Slg. Würth, Inv.-Nr. 17311) wird Leonhard Kern zugeschrieben. Die drei nackten, mäßig fülligen Frauen bilden einen Kreis und stehen auf einer Plinthe, die aus dem mittleren hohlen Anteil eines Elefantenstoßzahnes besteht. Die ringförmige Elfenbeinplinthe weist eine gezeichnete pflastersteinartige Oberfläche auf. Eine Grazie schreitet voran, wie bei einem reigenförmigen Tanz, während die zwei anderen in betontem Kontrapost verharren. Zwei reichen sich auffallend große Hände, teils in Bauchhöhe, teils in Hüfthöhe gehalten. Ihre Gesichter sind voller, die Frisuren weniger raffiniert als bei den oben beschriebenen Gruppen. Die im Bild mittlere Grazie weist eine auffällige Kurzhaarlockung auf.⁷⁴³

Klagende Frauen



Abb. 88 L. Kern, Klagende Frauen, Elfenbein, H. 27 cm, Karlsruhe BLM Inv.-Nr. 93/72.

⁷⁴³ Schmidt, Eike D.: Leonhard Kern, Le tre Grazie, Elfenbein, H. 39, 5 cm mit Holzsockel, ohne Sockel H. 23,7 cm. Privatsammlung, heute Sammlung Würth. In Schmidt, Eike D., Sframeli, Maria (Hg.): *Diafane passioni. avori barocchi dalle corti europee*. Florenz 2013, Kat.-Nr. 41. S. 166–167. Schmidt sieht bei einer der Grazien einen schwarzafrikanischen Typus mit Kraushaar und breiter Nase und meint, dass Kern hiermit auf seine Afrikareise anspricht und die Grazien eine Allegorie für die drei Erdteile Europa, Asien und Afrika sein könnten. Konrad Schlegel meint diese Gruppe im Prodomus zu sehen, die somit aus der Slg. Leopold Wilhelms stamme. (In: Weber 2021, S.114).

Den variantenreichen Wiederholungen der anmutigen Grazien stehen drei Werke gegenüber in denen die drei Frauen nicht mehr Anmut und Harmonie ausstrahlen, sondern ihre Situation beklagen und um Hilfe bitten. Die Elfenbeingruppe in Karlsruhe zeigt drei nackte Frauen in expressiver Haltung. Sie drängen sich en face möglichst dicht zusammen, sie pressen ihre Körper gegeneinander, umklammern sich mit ihren Armen und versuchen sich gegenseitig zu schützen. Alle drei Gesichter zeigen eine leidende Mimik mit jammervoll verzogenem geöffnetem Mund. Gesichter und Blicke von zwei Frauen sind himmelwärts gerichtet, die Dritte blickt zur Seite, sucht vielleicht nach Hilfe, die sie von oben nicht erwartet. Ihre eng beisammenstehenden Füße suchen Halt auf einer viel zu kleinen eckigen Elfenbeinplinthe.⁷⁴⁴ Ihre Schutzlosigkeit wird durch ihre Nacktheit, aber auch durch das weiße Material Elfenbein betont. Die Trocknungsrisse im Material unterstreichen unbeabsichtigt die Verletzlichkeit der Frauen. Als Anregung für Kern mag das bereits o. g. Gemälde einer Graziengruppe von Rubens mit den eine Fruchtschale tragenden, sehr dicht stehenden Frauen gedient haben.⁷⁴⁵ Das freudige Geben ist aber in eine ängstliche Erwartung von Unheil umgedeutet.



Abb. 89 links L. Kern, Drei klagende Frauen, Elfenbein H. 16 cm, Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum (Slg. Würth).

Abb. 90 rechts L. Kern, Drei klagende Frauen, Elfenbein-Relief 17,6 × 10,3 cm, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1957.76.

Angst und Schrecken zeigen die Drei klagenden Frauen, die sich in Schwäbisch Hall im Hällisch-Fränkisches Museum befinden. Sie bilden wiederum einen Kreis, wenden aber den Rücken zur Kreismitte, stehen einzeln isoliert, voneinander abgewandt und ohne jede Berührung. Körperhaltung und Gesichtsausdruck zeigen Klage, Trauer und Verzweiflung. Eine der Frauen entspricht in der Körper- und Armhaltung der klagenden Braunschweiger Eva, allerdings ohne deren verführerischen Akzent. Die zweite ringt die Hände, die dritte führt als Klagegeste eine Hand zum Gesicht. Sie stehen, aus einem Stück gefertigt, auf der ringförmigen Plinthe des

⁷⁴⁴ Kern, Leonhard. Drei Frauen, Elfenbein, 27 cm, Karlsruhe, BLM Inv.-Nr. 93/72. https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/DOKUMENT/blm_museumsob-jekte/25B5A9624CF92786AAC572B61DB65D88/Skulptur+Drei+Frauen (19.04.2020).

⁷⁴⁵ Rubens, Peter Paul: Die Drei Grazien, um 1625, Öl/Holz 119 × 99 cm, Akademie der Bildenden Künste, Wien Inv.-Nr. 646. <https://www.akg-images.de/archive/Die-drei-Grazien-2UM-DHUQ1QK12.html> (17.08.2021).

hohlen mittleren Stoßzahnteils.⁷⁴⁶ Die klagenden Frauen, aus dem Sujet der Drei Grazien abgeleitet, sind vermutlich im Kontext des Dreißigjährigen Krieges entstanden. Eine thematisch ähnliche Dreigestaltigkeit ist in der nordalpinen Spätgotik als Lebensalter- oder Vanitas-Metapher geschnitzt worden, die keine inhaltlichen Bezüge zu dem Schenken und Nehmen der Grazien aufweisen.⁷⁴⁷ Die Drei Grazien im Kreis mit einander zugewandtem Rücken wurden gelegentlich in Druckwerken des 16. Jahrhunderts abgebildet und waren Kern wahrscheinlich bekannt. Diese sind durch Arme und Handreichungen aber immer miteinander verbunden im Gegensatz zu den isoliert stehenden klagenden Frauen Kerns in Schwäbisch Hall.⁷⁴⁸

Die häufigen Bilder mit den drei klagenden Frauen bei der Kreuzigung Jesu (Johannes 19, 25) oder bei der Kreuzabnahme, die er selbst ja als Relief geschnitzt hat, haben ihn möglicherweise zu dem Paradigmenwechsel von den drei Grazien zu den drei klagenden Frauen veranlasst. Zudem war ihm das Sujet der törichten (klagenden) und klugen Jungfrauen aus dem Neuen Testament (Matthäus 25, 1–13) bekannt, welches an zahlreichen Kirchenportalen, etwa in Basel, Freiburg und Straßburg, an das Jüngste Gericht erinnert.

Kern zeigt für die Grazien in den neun bekannten Werken (einschließlich der klagenden Frauen) ein Spektrum, das von der Anmut zur Angst, von der Schönheit zum Entsetzen und von der Freigebigkeit zur Vereinsamung reicht. Er orientiert sich für die Ikonographie der Budapester Gruppe an Druckgraphiken von Agostino Carracci⁷⁴⁹ oder an Dürers Vier Frauen. Für die Reliefs mit der Sieneser Gruppierung haben ihn vielleicht Hans von Aachens Drei Grazien oder auch Rubens Grazien inspiriert.⁷⁵⁰ Die Elfenbeingruppen mit einander anmutig zugewandten Grazien zeigen nur leicht manieristische, gering idealisierende Züge, die auf seine Eindrücke

⁷⁴⁶ Panter, Armin: Leonhard Kern, Klagende Frauen, um 1650, Elfenbein, H. 16 cm, Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum Inv.-Nr. 1999-0001 (Dauerleihgabe), in: Weber (Hg.): Silberhirsch und Wunderprunk in der Kunstkammer Würt. Künzelsau 2015, S. 146. <https://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/franken/staedte/schwhall/museum/abteilungen1.html> (19.04.2020).

⁷⁴⁷ Beck, Herbert: Von der Kunstkammer zum bürgerlichen Wohnzimmer. In: Beck, Herbert und Bol, Peter (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt a. M. 1985, Abb. 175, 176, S. 286–287.

⁷⁴⁸ Herold, Johann: Heydenweldt und irer Goetter anfaengcklicher Ursprung. Basel 1554. https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=106430 dazu auch hier Abb. aus dem Buch Somnium Dephili, frühes 16. Jh., Mailand, Bibliotheka Ambrosiana. (23.10.2021).

⁷⁴⁹ Carracci, Annibale, Drei Grazien, Kupferstich, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut. <https://www.wga.hu/index1.html> (17.04.2020).

⁷⁵⁰ Jacoby, Joachim: Hans von Aachen, Die Drei Grazien, um 1604, Kupferstich, 32,5 × 22 cm, Braunschweig HAUM In: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1989, S. 15–16.

Rubens, Peter Paul, Drei Grazien, <http://kk.haum-bs.de/?id=jode-p-d-j-v2-2972> (20.04.2020).

aus Italien hinweisen könnten. Vielleicht hat er dort Raffaels Grazien gesehen. Kern bleibt nicht stehen bei einer Allegorisierung von Schönheit und Anmut, von Geben und Nehmen. Vielmehr wendet er sich in seiner eigenen klaren schnörkellosen Formensprache von den idealisierenden Bildwerken der Renaissance ab. Er bevorzugt die Nähe zu einer realen Abbildung nichtidealisierter Frauen, die ihm offenbar Modell standen und vermutlich aus Hall stammten. Sie wirken auf uns heute sehr authentisch und vermutlich traf das auch für die Betrachter seiner Zeit zu. Dies kann man aus seinen Verkaufserfolgen und der Häufung seiner Werke zu diesem Thema schließen. Das gilt sowohl für die handfeste, lebensnahe erotische Darstellung der Grazien in dem schlichten Steinrelief in Hamburg, als auch für die technisch raffiniertere Elfenbeingruppe in Stuttgart. Die Gruppen der drei klagenden Frauen im Kreis, mal Rücken an Rücken (Schwäbisch Hall) mal en face (Karlsruhe), vermitteln ein neues ikonographisches Sujet und werden deshalb als klagende Frauen und nicht mehr als Grazien bezeichnet. Die Umdeutung der Grazien dürfte in Anbetracht des Krieges erfolgt sein und hat keine Parallele. Seine Abkehr vom manieristischen Schönheitsideal, seine Konzentration auf das Wesentliche, der Bezug auf die Kriegszeit und eine leicht verständliche Ebene seiner Werke auch für weniger vorgebildete Betrachter dürfte zu der breiten Akzeptanz seiner Arbeiten beigetragen haben. Durch die Transposition von der antiken Mythologie zu einem wirklichkeitsnahen Abbild kommt der Bildhauer zu einer neuen Interpretation des geläufigen Sujets. Hierauf deuten die betonte Korpulenz der Grazien (Hamburg) und ihre Gebärden wie der ungewöhnliche Fingerzeig (Budapest) oder die erotische Geste bei dem Hamburger Steinrelief. Zur gradlinigen Aussage passt die unspektakuläre Form. Hierbei greift er auf Vorbilder zurück wie Donatello, der die künstlerische Gestaltungsmacht seiner nichtsakralen Kunst durch die sinnliche, ein voyeuristische Auge voraussetzende Aufladung rechtfertigte.⁷⁵¹ Schließlich konterkariert Kern das Grazien-Motiv indem er den Verlust der Gemeinschaft und das Alleingelassensein in Krieg- und Pestzeiten evoziert. Damit greift er Vanitas-Motive der Spätgotik auf, wie sie etwa der Ulmer Bildhauer Michel Erhart (um 1445- nach 1525) mit seiner Holzskulptur dreier Figuren geschaffen hat.⁷⁵²

⁷⁵¹ Gramaccini 2006, S. 27.

⁷⁵² Erhart, Michel: Allegorie der Vergänglichkeit, sog. Vanitas-Gruppe, um 1480, Lindenholz 46 × 19 cm, gefasst. Wien, KHM, Kunstkammer Inv.-Nr. KK1. <https://www.khm.at/objectdb/detail/86200/html> (21.04.2020).



Abb. 91 Michael Ernst oder Jörg Syrlin d. Ä. Vanitasgruppe oder Allegorie der Vergänglichkeit, um 1470/80, Holz, 45,5 × 19 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. KK1.

Wie schon angesprochen, ist die personale Dreiheit in der Kulturgeschichte tief verankert. Sie spielt auch für die Personifikation der Künste eine Rolle. Während die drei bildenden Künste noch am Florentiner Campanile durch Giotto als Einzelreliefs dreier bärtiger Männer präsentiert sind,⁷⁵³ werden sie erst seit dem 16. Jahrhundert als weibliche Allegorien dargestellt, entsprechend den Musen und den *Artes liberales*.⁷⁵⁴ So werden Malerei, Skulptur und Architektur als weibliche Allegorien häufig in einer Dreiheit abgebildet, wobei nicht selten eine Assoziation mit den drei Grazien beabsichtigt ist, wie etwa in der Radierung *Tres Sorores* zu Belloris *Vita Alessandro Algardis*, des Bologneser Bildhauers (1595–1654).⁷⁵⁵ Eine Erweiterung um eine vierte Kategorie, nämlich die Goldschmiedekunst, bei der Erneuerung des Siegels der mediceischen Kunstakademie diskutiert, konnte gegen das bestehende Dreier-Konzept nicht durchgesetzt werden.⁷⁵⁶ Im Gegensatz zu Druckwerken oder Gemälden finden sich zeitgenössische Statuetten zu dem Thema der Grazien kaum. Hier lässt sich nur Petels Bronzerelief mit den eine Schale tragenden Grazien anführen, das nach einem Gemälde von Rubens ausgeführt ist.⁷⁵⁷ Erst im 18. Jahrhundert wird das Sujet der drei Grazien auch in der Bildhauerei häufiger umgesetzt.⁷⁵⁸

Kern vermittelt durch seine kompakten, kleinen Kunstwerke ein hohes Maß an Können und Formempfinden. Sie strahlen Ruhe und Verlässlichkeit aus und verbinden ein verhaltenes Bewegungsmuster mit einer nachvollziehbaren Empathie. Seine Werke wirken weder gekünstelt noch verspielt oder gar exaltiert. Er verbindet eine

⁷⁵³ Michalsky, Tanja: Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen. In: Schaefer, Ursula (Hg.): *Artes im Mittelalter*. Berlin 1999, S. 324–343.

⁷⁵⁴ Winkler 2018, S. 50–51.

⁷⁵⁵ Bellori 1672/2019, S. 105.

⁷⁵⁶ Flemming von, Victoria: Gezühmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel. In: Nova, Alessandro, Schreurs, Anna (Hg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 2003. S. 59–62.

⁷⁵⁷ Berger/Krahn 1994, S. 257–259.

⁷⁵⁸ Mertens, Veronika: *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*. Wiesbaden 1994, S. 277.

zurückhaltende Formensprache mit einer erstaunlichen Varietas und einem bemerkenswerten Ideenreichtum. So erreicht Kern mit einer klassisch wirkenden Ausgewogenheit im kleinen Format eine Anknüpfung an griechische Vorbilder und vermag sich doch von diesen inhaltlich und formal zu lösen.⁷⁵⁹ Die Forderungen Vasaris nach Aemulatio und Inventio, kombiniert mit hoher Kunstfertigkeit, werden von Kern konsequent umgesetzt. Er bleibt aber nicht dabei stehen, sondern löst sich von den vorgegebenen Mustern. Er gibt den mythologisch oder allegorisch erstarrten Statuen neue Inhalte. So findet sich bei einer der Graziengruppen eine junge Frau mit kleinlockiger Haartracht und breiter Nase.⁷⁶⁰ Hierin sieht Schmidt eine Reminiszenz an Kerns Afrikareise und denkt an eine Allegorisierung der drei Grazien für Afrika, Asien und Europa.⁷⁶¹ Tatsächlich war ein Afrika-Bezug nicht nur durch das exotische Elfenbein gegeben. Eine der bekanntesten Kleinbronzen der Renaissance war die sogenannte Schwarze Venus, wahrscheinlich ein Werk Johan Gregor van der Schardts (1530–ca. 1591), in Nürnberg gegossen und deshalb wohl Kern bekannt.⁷⁶² Wie dem auch sei, Kern befolgt offensichtlich nicht nur eine Varietas zum üblichen Sujet, sondern überrascht mit einer grundsätzlichen Neuinterpretation der Grazien, welche das tradierte Programm Schönheit, Harmonie und Freigiebigkeit ergänzt und durch die drei klagenden Frauen ablöst, die nun für Angst, Hilfsbedürftigkeit und Vereinsamung stehen. Dieser anhaltende Dreiklang von Disharmonien, den Kern mit den Grazien verknüpft, überrascht und lässt sich als beispielloses Bildwerk mit Vasari als Capriccio bezeichnen. Ähnlich wie etwa 100 Jahre zuvor Hans Baldung Griens Gemälde den drei Grazien die drei Lebensalter der Frau gegenüberstellt, verweist Kern mit seinen konträren Grazienevokationen auf die Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit.⁷⁶³ Die hilfeschuchenden Grazien im Karlsruher und Haller Werk spiegeln mit ihren Bedrohungen für das sich entwickelnde Individuum die Probleme des frühen 17. Jahrhunderts wider: Krieg, Krankheiten, fehlende Gemeinschaft und Sittenverfall mit Verlust von Hilfsbereitschaft und Uneigennützigkeit.⁷⁶⁴ Kern relativiert durch seine unterschiedlichen Interpretationen des Grazi-

⁷⁵⁹ Sauerlandt 1911. S. XV–XVI.

⁷⁶⁰ Weber 2021, S. 114–116. Kern, Leonhard, Drei Grazien, Elfenbein, H. 39,5 cm mit Sockel, Sammlung Würth Inv.-Nr. 17311.

⁷⁶¹ Schmidt 2013, Kat.-Nr. 41. Drei Grazien, Elfenbein, H. mit Sockel 39,5 cm, Privatsammlung, später Slg. Würth Inv.-Nr. 17311.

⁷⁶² Schmidt 2015, S. 6–13.

⁷⁶³ Jacob-Friesen, Holger (Hg.): Hans Baldung Grien. Heilig/Unheilig. Die drei Grazien, 1541–1544, Öl/Holz, 151 × 61 cm, Madrid, Prado Inv.-Nr. P002219 und Pendant Die drei Lebensalter und der Tod, 1541–1544, Öl/Holz 151 × 61 cm, Madrid, Prado Inv.-Nr. P2219. Abb. S. 70, Berlin, München 2019.

⁷⁶⁴ Tacke, Andreas: Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg. Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit. In: Garber, Klaus (Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. München 2001, S. 999–1041. Beispiele aus der Malerei verweisen auf eine aus heutiger Sicht erstaunlich reduzierte Selbstwahrnehmung. Zu Leonhard Kern wird lediglich die Bemerkung Sandrarts erwähnt, daß er „in Deutschland in wärendender Kriegsruhe viel“ auszustehen

Sujets das idealisierte Antikenbild der Renaissance.⁷⁶⁵ Hierbei bedient er sich nicht der antiken Gegenspielerinnen der Grazien, den rächenden Erinnyen, sondern zeigt die Grazien selbst verändert als Trägerinnen einer anderen Rolle. In kleinem Format vermittelt er uns aus seiner Sicht einen aktuellen Zeitbezug in seiner leicht verständlichen, „lutherischen“ Formensprache. Im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen verfolgt er in nüchterner Zweckorientiertheit sein Primat einer realitätsnahen Aussage. Diese wird von der nachfolgenden Generation der Elfenbeinkünstler schmuckreicher und weniger sachlich, aber zunächst noch realitätsorientiert fortgeführt, etwa in der gestenreichen Statuettengruppe „Die Drei Parzen“ von Joachim Henne (1629–1707).⁷⁶⁶

Laokoongruppe



Abb. 92 L. Kern, sign., Laokoon und seine Söhne, Elfenbein, H. 43 cm, Künzelsau, Slg. Würth Inv.-Nr. 18490.

Eine der seltenen mehrfigurigen Elfenbeingruppen Leonhard Kerns aus der antiken Mythologie widmet sich Laokoon und seinen Söhnen. Es handelt sich um ein monogrammiertes Werk, das ehemals der Privatsammlung Carl Mayer Freiherr von Rothschild (1820–1886), Frankfurt a. M. gehörte.⁷⁶⁷ 1935 wurde die Gruppe auf einer Auktion in Paris angeboten und „verschwand“ in einer unbekannten

hatte. Kerns Statuetten zur Anthropophagie werden nicht genannt, obwohl das Thema umfangreich besprochen wird.

⁷⁶⁵ Nagel, Alexander, Wood, S. Christopher: Interventions: toward a new model of Renaissance anachronism. *The art bulletin*, Bd.87, 2005, S. 403–415.

⁷⁶⁶ Kappel, Jutta: Des Lebens Lauf – Die drei Parzen von Joachim Henne. In: Bückling, Mareike (Hg.): *White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus für immer*. Frankfurt 2019, S. 42–47. Die drei nackten Frauengestalten Rücken an Rücken, teils sitzend teils kniend, nach drei Seiten gewandt, Joachim Henne zugeschrieben, um 1670, Elfenbein, H. 18,7 cm, Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St.P 822.

⁷⁶⁷ Theuerkauff 2003, S. 20.

Privatsammlung.⁷⁶⁸ Seit kurzem ist das Objekt über die Sammlung Würth wieder öffentlich zugänglich.⁷⁶⁹ Im Werkverzeichnis von 1969 wird es als Pariser Laokoongruppe ohne Abbildung aufgeführt.⁷⁷⁰ Die dreifigurige Gruppe behandelt das Thema Laokoon und seine Söhne und bezieht sich auf die 1506 aufgefundene berühmteste Skulpturengruppe der frühen Neuzeit, zu der einhundert Jahre später, zu Kerns Zeit, zahlreiche Repliken und Variationen vorlagen.⁷⁷¹ Kern löst sich weitgehend von dem Vorbild der mehrteiligen Marmorskulptur in den Vatikanischen Museen und bietet eine eigenständige Lösung an. Seine Gruppe bildet keine dreieckartige horizontal betonte Konstruktion mit Frontalansicht, sondern eine vertikale Ausrichtung mit Allansichtigkeit. Er schnitzt diese Gruppe aus einem soliden Teil *eines* Elefantenstoßzahnes. Zentral steht Laokoon. Seine Söhne stehen oder hocken zwischen seinen Beinen, bieten also kein Nebeneinander wie die Marmorgruppe. Alle drei kämpfen mit zwei großen Schlangen, die ihre sichtbaren Zähne heftig in den Unterleib und achselnah in einen Oberarm des Vaters hauen. Der ältere, muskulös leicht idealisierte Sohn steht rechts vor den Beinen des Vaters und versucht noch der Umklammerung zu entkommen. Der jüngere, kindlich wirkende Sohn auf der linken Seite des Vaters befindet sich in einer teils hockenden, teils sitzenden, grotesk anmutenden Haltung und streckt die Rechte hilfesuchend nach oben, während die überstreckte linke Hand den Boden sucht, ohne ihn zu erreichen. Wie bei der Marmorskulptur zeigt der bärtige Vater einen zur Klage halb geöffneten Mund des nach oben gewendeten Kopfes. Der rechte Arm Laokoons ist erhoben und mäßig stark abgelenkt. Er nimmt eine mittlere Position zwischen der gestreckten Armhaltung der Rekonstruktion im Vaticanum und des 1905 aufgefundenen abgewinkeltem Marmorarmes ein. Vermutlich waren materialbedingte Zwänge und stabilitätsorientierte Überlegungen des Bildhauers für diese Lösung maßgeblich. Im Unterschied zu den Vorbildern der antiken Skulptur und zu Bandinellis Werk beißen beide Schlangen den Priester. Die Statuettengruppe beeindruckt durch die

⁷⁶⁸ Theuerkauff 1968, S. 149, Anm. 19.

⁷⁶⁹ Weber 2021, S. 27–31.

⁷⁷⁰ Die Sammlung Würth, Künzelsau hat das 43 cm große Elfenbeinobjekt im Mai 2017 erworben (Inv. 18490). <https://www.invaluable.com/auction-lot/sculpture-en-ivoire-representant-laocoon-et-ses-f-473-c-6fa42a19fe> (08.01.2021).

Grünenwald 1969, Wvz. 87, S. 44: Laokoongruppe. Elfenbein, „Grande Statuette“ ohne Größenangabe, Monogramm LK, ohne Abb. Die Statuette wurde 1935 aus der Sammlung C. Mayer v. Rothschild an die Galerie Charpentier, Paris verortet. Sie findet Erwähnung bei Theuerkauff 1968 und Theuerkauff, 2003, S. 15–25, wird aber dort nicht abgebildet oder näher beschrieben.

⁷⁷¹ Winner, Matthias: Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance. Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 16, 1974, S. 83–121.

— Schmälzle, Christoph: Laokoon in der frühen Neuzeit. Diss. Berlin 2013, Frankfurt 2018. Text- und Bildband bieten umfangreiche Beispiele für die Laokoon-Rezeption, berücksichtigen aber nicht Leonhard Kerns Statuette, die allerdings lange im Privatbesitz verborgen war und erst kürzlich als Objekt der Sammlung Würth (Inv.-Nr. 18490) beschrieben wurde (Weber, C. Sylvia, Elsen-Schwedler, Beate, 2021).

kompakte Komposition der dicht gedrängten Protagonisten, die wesentlich durch die räumlich bedingten Vorgaben des Elefantenzahnes verursacht ist. Zentral auf der Plinthe zwischen den Füßen Laokoons ist ein tief eingeschnittenes Monogramm LK ligiert mit prominenten Serifen zu sehen. Die Wiedergabe der Personen ist nicht ohne Idealisierung, ihre Haltung deutlich maniert. Die Dramatik ist durch die reduzierte Bewegung gedämpft und der körperliche und mimische Ausdruck besonders des größeren Knaben ruhiger als bei der Vorbildgruppe. Das angsterfüllte Gesicht des jüngeren Sohnes ist verzerrt. Attribute fehlen, auch auf der Plinthe. Allerdings zeigt das Brustbein des Vaters nicht, wie man bei einem flüchtigen Blick meinen könnte, eine Brustbehaarung, sondern ein sehr flaches Relief einer Spinne. Die Gruppe passt zur Formensprache Leonhard Kerns und liefert ein gutes Beispiel für die Inventio des Bildhauers, der sich den Zwängen des gewählten Materials anpassen muss und in einer eigenständigen überzeugenden Komposition das Geschehen eindrucksvoll wiedergibt.



Abb. 93 L. Kern, sign., Laokoon, Slg. Würth (Detail), Spinne auf dem Brustbein.

Die Wahl des in mehrfacher Hinsicht schwierigen Sujets und die Umsetzung aus einem Stück eines Zahnes zeugen von großem Selbstbewusstsein und hohem Können des Künstlers. Sein Anspruch ist offenbar, das antike Werk zu übertreffen. Seine prominente Signatur unterstreicht, dass er dies Werk für etwas Besonderes hält. Das Zitat der Spinne auf dem Brustbein Laokoons wurde m. W. bisher nicht beschrieben. Es erlaubt mehrere Interpretationen. Möglicherweise besteht ein Bezug zum Apollo-Tempel in Troia ,als dessen Priester Laokoon gilt. Daneben könnte apotropäisch eine Metapher angesprochen werden, nach welcher die faule, sich sonnende Schlange von der fleißigen Spinne gestochen wird.⁷⁷² Am ehesten deutet Kern aber mit der Spinne auf die Metamorphosen Ovids hin, die ihm zweifellos bekannt waren. Hier wird der Wettstreit in der Webkunst zwischen Athene und der selbstbewussten Lydierin Arachne, die in der Nähe von Troia gelebt haben soll, thematisiert.⁷⁷³ Kern reflektiert so über die Spinne den Kampf Athenes gegen Troia

⁷⁷² Henkel/Schöne 1996, Sp. 632–634.

⁷⁷³ Fink, Gerhard (Hg.): Ovid Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Zürich, München, 1989, S. 133–137.

und Paris, der die Göttin in seinem Urteil übergangen hatte. Wie Arachne wird auch Laokoon bestraft, der sich in den Streit um Troia zwischen Athene und Apoll einge-mischt hat. Im Interessenstreit der Götter ist der Mensch der Leidtragende. Vermut-lich sieht hier der Künstler Parallelen zwischen dem Troianischen und dem Dreißig-jährigen Krieg. Tatsächlich war die Erzählung über den Wettstreit von Arachne mit Athene in der deutschen Renaissance sehr beliebt, nicht zuletzt, weil Arachne in ihren Webarbeiten die erotischen Liebschaften des Zeus anspricht, die von Malern des 16. Jahrhunderts zur Erbauung der Betrachter bildlich gestaltet wurden. So gab es etwa in der Landshuter Stadtresidenz des Herzog Ludwig X. von Bayern ein sog. Arachnezimmer mit einer Deckenausmalung von 1542 durch den renommierten Niederländer Hermann Posthumus (um 1513/14–um 1588) sowie große Arachne- und Athene-Wandteppiche mit zahlreichen Bildfeldern zu „Affären“ der Götter. Zahl-reiche Fürstenhöfe ließen das Sujet ebenfalls künstlerisch gestalten.⁷⁷⁴



Abb. 94 Hagesandros, Polydoros und Athanadorus zuge-schrieben, Laokoongruppe, Marmor, H. 184 cm, Rom, Vati-kanische Museen.

Die herausragende Bedeutung der Marmorgruppe des Laokoon für die Rezeption der Antike in der Spätrenaissance kann nicht überschätzt werden und spiegelt sich in zahlreichen Nachbildungen, etwa in Skulpturen von Jacopo Sansovino, Baccio Bandinelli und Vincenzo de Rossi. Frühe Zeichnungen zeigen den unrestaurierten Zustand, so etwa die „Düsseldorfer Zeichnung“ von 1506–1508 und ein Kupferstich von Giovanni Antonio da Brescia (nach 1506, Britisches Nationalmuseum Lon-don).⁷⁷⁵ Die zahlreichen Wiedergaben, auch in der Druckgraphik etwa von H. Golt-zius oder in freier Gestaltung von Marco Dente, haben offensichtlich Leonhard Kern zu einer eigenen Version animiert. Die Aura des kleinformatischen Werkes aus dem 17. Jahrhundert ist zweifellos eine andere als die des monumentalen Vorbildes aus Marmor, auch wenn der dramatische Höhepunkt gleichermaßen getroffen ist. Sein Realitätsbezug ist stärker als bei dem antiken Vorbild. Der Biss der Schlangen ist

⁷⁷⁴ Reinhardt, Udo: Arachne und die Liebschaften der Götter. Eine Mythennovelle aus Ovids Me-tamorphosen mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Gegenwart. Freiburg, Berlin 2014, S. 78–89.

⁷⁷⁵ Schmälzle, Christoph: Laokoon in der Frühen Neuzeit. Diss. Berlin 2013, Frankfurt 2018. S. 59–76.

detailreicher und aggressiver, der Hilferuf des jüngeren Sohnes ausgeprägter und anrührender als bei der Skulptur in den Vatikanischen Museen. Vice versa sind raumgreifendes Pathos und Heldentum Laokoons bei Kerns Interpretation weniger ausgeprägt. Vielmehr steht ein expressives Leiden unter der Willkür der Götter im Vordergrund. Die von Winckelmann betonte „Stille Größe und edle Einfalt“, die er für die griechische Antike anhand der Laokoon Statue propagierte, erweist sich heute als einseitige, fast schon willkürliche Interpretation, die über lange Zeit maßgebend war. Die kurz nach der Entdeckung der Skulptur 1506 im Gedicht von Jacobo Salgado hervorgehobene Trias von motus (Bewegung), dolor (Schmerz) und ira (Zorn) findet sich in der frühen Rezeption betont.⁷⁷⁶



Abb. 95, Marco Dente, Freie Nachbildung der Laokoongruppe, Miniatur im „Vergilius Vaticanus“, um 1517–1519. Kupferstich Rijksmuseum, Amsterdam.

Eine gleichartig geschlossene Figurengruppe zu Laokoon und seinen Söhnen mit betonter vertikaler Ausrichtung wurde 1623 von Adriaen de Vries als monumentale Bronzeplastik für den Skulpturengarten Albrecht von Wallensteins in Prag geschaffen. Diese Skulptur gelangte 1648 als Raubgut von Prag nach Stockholm und steht heute im Schlossgarten von Drottningholm.⁷⁷⁷ Möglicherweise war ihre Komposition Kern bekannt, wenngleich die Gestaltung der Schlangen und der Söhne erheblich abweicht. So stehen bzw. liegen die Söhne bei de Vries im Gegensatz zu Kerns Komposition in Rückansicht hinter dem Vater.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Ders. 2013, S. 81–98. Ausführliche Darlegung der Rezeption in Literatur und bildender Kunst mit zahlreichen typischen und atypischen Wiederholungen.

⁷⁷⁷ Larsson, Lars Olof: Ein neues Rom an der Moldau? Der Skulpturengarten Albrecht von Wallensteins in Prag. Bußmann 1998, Bd. 2, S. 201–208.

⁷⁷⁸ Adriaen de Vries, Laokoon https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Drottningholm_-_KMB_-_16000300021365.jpg?uselang=de (17.05.2021).



Abb. 96 Adriaen de Vries, Laokoon-Gruppe, unabhängig vom antiken Vorbild, 1623, Bronze, Stockholm, Nationalmuseum

Der expressive Gesichtsausdruck der antiken Skulptur mit dem geöffneten Mund wird durch Kern im Elfenbeinwerk wiederholt. Bei Kern ist Laokoons Mund weiter geöffnet und bei brechenden Augen wird nicht nur ein äußerer und ein innerer Schmerz über den Tod der Söhne gezeigt, sondern die anklagende Frage zum Vorgehen der Göttin steht im Vordergrund. Eine Zeichnung von Marten van Heemskerck kann diese Regungen noch differenzierter darstellen.

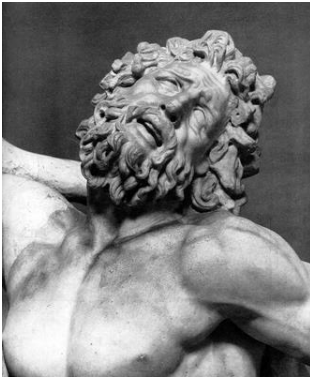


Abb. 97 Laokoon Kopf als Detail, Marmor, vatikanische Museen,

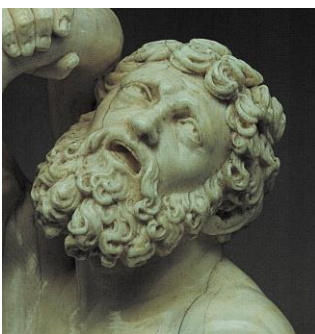


Abb. 98 L. Kern, Laokoon, Kopf als Detail, Elfenbein, Slg. Würth.



Abb. 99 Maarten van Heemskerck, Kopf des Laokoon, um 1532, Zeichnung, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett.

Ein Elfenbeinrelief von Ignaz Bendl, 1648 zeigt den sterbenden Laokoon, der über seinen toten Söhnen zusammenbricht, während Athene triumphiert. (Wien, KHM,

Kunstammer Inv.-Nr. 3645). Kern wird eine Statuette Aeneas und Anchises zugeschrieben (Wien, KHM, KK 4570), mit welcher der Bildhauer die Geschichte Troias weitererzählen würde und eine Brücke zum Gründungsmythos der Stadt Rom hergestellt hätte.

4.4.2 Christliche Sujets und ihre Erotik

(Adam und Eva, Vision Ezechiels, Hl. Sebastian)

Adam und Eva

Die Schöpfungsgeschichte mit Adam und Eva ist wesentlicher Bestandteil der jüdischen Tradition, führt aber wegen des mosaischen Bilderverbotes dort nicht zu Abbildungen. Mit dem Christentum änderte sich das Verständnis zur Abbildung Gottes und seines Ebenbildes, des Menschen. Schon im 3. Jahrhundert sind Reliefdarstellungen von Adam und Eva auf römischen Marmorsarkophagen nachweisbar. Beide sind nackt und bedecken mit den Händen ihre Scham. Diese Geste wird heute so verstanden, dass schon damals die Kontrolle der Sexualität als Voraussetzung der Erlösung angesehen wurde.⁷⁷⁹ Der Kirchenlehrer Augustinus (354–430) hat mit seinen moraltheologischen Schriften die Erbsünde als willentliche Straftat des menschlichen Begehrens seit dem Sündenfall Adam und Evas fest etabliert.⁷⁸⁰ Dies galt offenbar auch für das Byzantinische Reich, wie ein Tonrelief aus dem 6. Jahrhundert zeigt, auf dem Adam und Eva ihre Scham mit den Händen bedecken.⁷⁸¹ Entsprechende Schuldzuweisungen und Mahnungen sind seit dem 11. Jahrhundert als Gemälde (z. B. Holzdecke von St. Michael, Hildesheim) oder Skulptur (z. B. Bernwards Tür, Dom zu Hildesheim) mit der Darstellung von Verführung und Vertreibung von Adam und Eva verbreitet und in unzähligen Varianten erhalten. Hierbei sind Vertreibungsszenen regelhaft mit einer Schamgeste oder einer Bedeckung der Scham verbunden. Ausnahmen kommen allerdings vor, wie ein Steinkapitell mit einer Vertreibung von Adam und Eva durch Schlangen zeigt. (Abb. 100)

⁷⁷⁹ Salvadori, Sharon: Sin and redemption, sexuality, and gender. Adam and Eve in the funerary art of late antique Rome. In: Alchermes, Joseph D., Evans, Helen C., Thomas, Thelma K. (Hg.): *Anathemata eortika*, Darmstadt 2009, S. 271–282.

⁷⁸⁰ Hörmann, Karl: Sünde. In :Ders. (Hg.): *Lexikon der christlichen Moral*. Innsbruck 1976. Augustinus. *Confessiones*, VIII, Sp.1529–1544. <https://www.stjosef.at/morallexiko/suende.html> (03.04.2020).

⁷⁸¹ Adam und Eva. Tonrelief, 6. Jh. Byzantinisches Reich (Nordafrika). München, BNM Inv.-Nr. L2014/6. <https://kunstbeziehung.goldecker.de> (10.04.2020).



Abb. 100 Adam und Eva: Vertreibung, im Kampf gegen Schlangen, Frómista, St. Martin, Steinkapitell um 1090 (Kopie).⁷⁸²

Das Bildprogramm zum Mythos der Stammeltern diente zur Mahnung und Erziehung der Betrachter (*biblia pauperum*) oder zur Legitimation von Macht wie an der Adamsporte des Bamberger Domes von vor 1224.⁷⁸³ Es festigte aber auch geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen als gottgewolltes Schicksal. Künstlern und Auftraggebern bot dieses Thema reiche Gestaltungsmöglichkeiten.



Abb. 101 Tilmann Riemenschneider, Adam und Eva, Sandstein (Kopie) 1492, Marienkapelle, Würzburg.

Im 16. Jahrhundert löste sich das Sujet aus dem kirchlichen Raum und wurde vielfach als Gemälde im profanen Bereich verwendet oder fand als Kleinplastik Eingang in Kunstkabinette oder Sammlungen. Damit löste sich auch der inhaltliche Bezug von der Bibel und es kam zu einer Verselbständigung der Erotik des nackten Menschen.⁷⁸⁴

⁷⁸² Trinks, Stefan: Akte X-Gliedscheidung statt Händescheidung in der Kunst des 9. bis 13. Jahrhunderts. In: Hegener, Nicole (Hg.): *Nackte Gestalten*. Petersberg 2021, S. 71–85.

⁷⁸³ Olbrich, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst*. Adam und Eva. München, Bd. 1, 1996, S. 34–35.

⁷⁸⁴ Siefert, Katharina: *Adam-und-Eva-Darstellungen in der deutschen Renaissance*. Hochschulschrift, Karlsruhe 1994. Die Untersuchung umfasst ein spezielles Kapitel zu der deutschen Skulptur dieser Zeit (S. 100–171). Die Autorin beklagt, dass sich viele der unsignierten Arbeiten, besonders die aus Alabaster, einem Urheber oder selbst einer Schule nicht zuordnen lassen.

Das kennzeichnende Attribut der Stammeltern ist ihre paradiesische Nacktheit, bzw. das Erkennen ihrer Nacktheit nach dem Sündenfall mit der Äußerung eines Schamgefühls. Dementsprechend werden in der Kunst zwei thematische Hauptgruppen angesprochen, nämlich eine Gruppe der Versuchung/Verführung/Sündenfall und eine zweite die von Erkennen/Vertreibung/Flucht aus dem Paradies geprägt ist. Zu beiden Gruppen gibt es mehrere monogrammierte und zugeschriebene Werke Leonhard Kerns. Zur Versuchung/Verführung befindet sich eine monogrammierte Statuettengruppe in Berlin und nichtmonogrammierte vollplastische Werke befinden sich in Berlin, Forchtenberg und Weimar. Zur Vertreibung/Flucht existieren vollplastische Figuren mit einem Monogramm in Darmstadt und Braunschweig, ohne Monogramm in Braunschweig, Stuttgart und Hamburg. Ferner sind Leonhard Kern mehrere Relieifarbeiten zugewiesen.⁷⁸⁵ An wenigen Beispielen dieses Sujets soll den Inventionen Kerns nachgegangen werden. Bei aller Vielfalt zu Verführung und Sündenfall fehlt ein Werk Kerns zur Schöpfungsgeschichte bzw. zur Erschaffung des Menschen. Wollte der Bildhauer seinen eigenen Schöpfungsakt nicht mit den himmlischen Kräften messen oder vermied er eine Stellungnahme im Streit um die richtige Auslegung der Genesis, der nach der Reformation anhielt?⁷⁸⁶

Adam und Eva, Verführung



Abb. 102 a) L. Kern, sign., Adam und Eva, Elfenbein, H. 23 cm, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. J713.

Abb. 102 b) Adam und Eva, Elfenbein, Rückseite, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. J713.

Das einzige monogrammierte Werk Leonhard Kerns zur Verführung im Paradies betrifft eine sehr spezielle Elfenbeingruppe in Berlin.⁷⁸⁷ Auf schmaler kreisrunder Plinthe, die dem Querschnitt des soliden Teiles eines Stoßzahnes entspricht und aus einem Stück gearbeitet ist, steht Eva rechts neben dem sitzenden Adam in

⁷⁸⁵ Spenlé, Virginie: Leonhard Kern und die Kunst der Alabasterskulptur. Neuentdeckungen zum Frühwerk des Künstlers. In: Laue, Georg (Hg.): Leonhard Kern. Der deutsche Giambologna. 2016, S. 54–58 mit den Themen und Abb. zu Entdeckung im Paradies (Alabasterrelief in Klosterneuburg, Stiftsmuseum), Vertreibung und arbeitendes Elternpaar mit Kindern (Alabasterrelief Das verlorene Paradies. Arbeitende Adam und Eva mit ihren Kindern Kain, Abel und Seth. Klosterneuburg, Stiftsmuseum).

⁷⁸⁶ Williams, Arnold: Politics and economics in Renaissance commentaries on genesis. The Huntington Library Quarterly, No. 3, 1944, S. 207.

⁷⁸⁷ Grünenwald 1969, Tafel 27, Wvz. 9, S. 38.

leicht gekrümmter, ihm zugewandter Haltung. Ihr rechter Arm liegt auf dem Nacken Adams und hält einen Apfel hinter ihm versteckt, der linke Arm reicht vor Adams Brust und ihre linke Hand unterstützt Adams rechte Hand, die gerade einen zweiten Apfel entgegengenommen hat. Sie schaut auf den Apfel und scheint bei leicht geöffnetem Mund Adam ermunternd zuzusprechen. Ihr langes Haupthaar ist gelöst und fällt in drei Strängen auf ihre Schultern. Adam sitzt aufrecht, wirkt etwas steif in seiner Haltung und guckt mit nachdenklichem Blick an Eva vorbei in die Ferne. Er sitzt auf einem faltenreichen Tuch, das über einen Klotz gebreitet ist. Seine Scham wird von zwei Seerosenblättern bedeckt. Zwischen seinen Füßen auf der Plinthe ist eine Schildkröte zu sehen, daneben florale Objekte wie Gräser und wohl ein Wegerich. Von der Rückseite betrachtet, reicht Adams linker Arm bis zu Evas rechter Kniekehle. Seine Hand berührt aber nicht Eva, sondern kraut den Hals eines hinter ihr stehenden Jagdhundes. Dieser schaut hoch, von Eva abgewendet. Sein angespannter Körper ist leicht geduckt, der Schwanz eingezogen. Adams Kopf ist ungewöhnlich groß, sein Gesicht ernst, die Stirn gerunzelt, der Mund schmal, geschlossen. Auffällig ist ein Schnauzbart mit aufgewirbelten Enden und ein kurzer schmaler Kinnbart, ein sogenannter Knebelbart. Eine sehr ähnliche Bartracht (Kinnbart und Oberlippenbart) findet sich bei dem Evangelisten Johannes an der Domkanzel in Würzburg, ein Werk, das mit dem jungen Leonhard in Verbindung gebracht wird.⁷⁸⁸ Die seitliche Fläche seines blockförmigen Sitzes trägt prominent das Monogramm des Bildhauers LK ligiert.

Die Besonderheit der sorgfältig und fein ausgeführten Gruppe liegt in der Porträthaftigkeit des barttragenden Adams, der an den jungen Friedrich Wilhelm, den Großen Kurfürsten erinnern soll.⁷⁸⁹ Tatsächlich passen die verhalten kritischen

Gesichtszüge und die leicht vollen Backen eines Porträts des jungen Kurfürsten von 1647 durch Adriaen Hanneman zur Kernschen Statuette des Adam.⁷⁹⁰



Abb.103 Adriaen Hanneman, Porträt Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst von Brandenburg, um 1647–1659, Öl/Lwd. 114,5 × 92 cm, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, GKI 30320.

⁷⁸⁸ Schneider 2003, S. 175 hält die Lippenform des Johannes an der Domkanzel in Würzburg und am Peter- und Paul-Altar, St. Nikolaus, Großkomburg für eine Eigenart Leonhards und befürwortet daher seine Mitarbeit bei diesen Werken seines Bruders Michael.

⁷⁸⁹ Scherer 1903, Reprint London 2018, S. 52.

⁷⁹⁰ Hanneman, Adraen, Gemälde, um 1647–1659, Porträt Friedrich Wilhelm. <https://brandenburg.museum-digital.de/object/38713> (19.3.2024).

Das Elfenbeinobjekt kam nach dem Tod des Großen Kurfürsten wohl aus fürstlichen Privatbeständen am 27. Dezember 1695 in die kurfürstliche Kunstkammer.⁷⁹¹ Die bei Kern ungewöhnlichen, immer noch spärlichen Attribute wie Seerosenblätter, Schildkröte und Gräser werden als Hinweis gesehen, dass die Skulptur anlässlich seiner Hochzeit in Auftrag gegeben wurde.⁷⁹² Die Seerosenblätter versprechen Fruchtbarkeit, die Schildkröte häusliche Treue, der Wegerich Nachkommen.⁷⁹³ In erster Linie wird an ein Hochzeitsgeschenk für den Großen Kurfürsten gedacht, der 1646 Louise Henriette, die Tochter von Friedrich Heinrich Prinz von Oranien, Statthalter der Niederlande heiratete. Möglich ist auch ein Auftrag an Kern nach der Hochzeit, eventuell als vorbereitende Arbeit für seine Bestallung als Brandenburgischer Hofbildhauer, die zum 1.9.1648 erfolgte, als der Kurfürst noch in Kleve residierte.⁷⁹⁴ Für einen Auftrag an Kern passt auch eine alte enge Verbindung der Fürsten von Hohenlohe mit dem Haus von Oranien.⁷⁹⁵ Kugler unterstreicht in Zusammenhang mit der Komposition und Ausführung dieser Gruppe Doppelmayrs Bemerkung zu Leonhard Kern „daß es ihm in Elfenbein-Bildern zu seiner Zeit fast keiner gleich gethan“.⁷⁹⁶ Die Idee Leonhard Kerns den Kurfürsten als Adam darzustellen, greift möglicherweise auf Baccio Bandinelli (1488–1566) zurück, der Cosimo I. als Adam, der von Eva den Apfel genommen hat, als marmornes Abbild schuf, wobei er beide stehend wiedergibt.⁷⁹⁷ Offensichtlich hat Kern dem Kurfürst mit der Medici-Konnotation geschmeichelt. Mit dem Attribut des Hundes bedient sich Kern eines eher seltenen profanen Zusatzes, den er auch in der zweiten Berliner Elfenbein-Gruppe einem Adam zuordnet, die wiederum auf Bandinelli verweist. Allgemein gilt der Hund als treuer und kluger Begleiter seines Herrn, als Windspiel ist er empfindsam und edel, als Jagdhund aktiv und gehorsam.⁷⁹⁸ Hier ist er Metapher sowohl für die Treue als auch für das Begehren, das durch seine angespannte Körperhaltung angesprochen wird. Einer Adam-Statuette beigefügt ist gelegentlich ein Hund, beispielsweise in einer Adam-und-Eva-Gruppe süddeutscher oder

⁷⁹¹ Vöge, Wilhelm: Die Elfenbeinbildwerke. Berlin 1911. S.86.

⁷⁹² Möller, Lise Lotte: Leonhard Kerns Berliner Adam-und-Eva-Gruppe aus Elfenbein. Brautgeschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm 1646. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1983, S. 17–26.

⁷⁹³ Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, S. 146. Der Wegerich war in der Vorstellung der Antike mit der Unterwelt verbunden, bei den Germanen als Verheißung auf Nachkommen.

⁷⁹⁴ Theuerkauff 1986, Leonhard Kern: Adam u. Eva, Elfenbein, H. 23 cm, Plinte 1,8 cm, Dm. ca. 12,3 × 11,4 cm, SMB-SMPK Inv.-Nr. J 713, Kat.-Nr. 40, S. 151–158.

⁷⁹⁵ Cämmerer 1995, S.62–61.

⁷⁹⁶ Kugler 1838, S. 252–253.

⁷⁹⁷ https://www.wga.hu/html_m/b/bandinelli/adam_eve.html (11.05.2020).

⁷⁹⁸ Henkel, Arthur, Schöne, Albrecht: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar 1967/1996, Sp. 556–584.

südniederländischer Art und in einem Adam-Relief von Hurdter.⁷⁹⁹ Kern entfernt sich durch die Attribute mit seinem Werk vom biblischen Kontext des Sündenfalls und weist darauf hin, dass der Kurfürst und seine neue Gattin als Elternpaar für das notleidende Brandenburg eine prosperierende Rolle spielen, so wie Adam und Eva für die Menschheit.⁸⁰⁰ Hierfür könnte auch die bisher nicht beachtete Besonderheit der signierten Gruppe sprechen, dass beide Äpfel von einem anhängenden Blatt begleitet werden, das in der Hand gehalten, auf eine hoffnungsvolle Zukunft verweist. Überdies hat es eine stabilisierende mechanische Funktion für die fragilen Teile der Gruppe.

Vorlagen mit einem sitzenden Adam und einer stehenden Eva sind nicht selten, kennzeichnen sie doch Eva als aktive Verführerin, wie etwa bei Raffael in einem Decken-Fresko (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) oder in einem seiner Gemälde (St. Petersburg, Eremitage). Ein sitzender Adam und eine stehende Eva finden sich in einem Steinrelief an einem Taufstein im Dom von Siena von Antonio Federighi (ca. 1420–1483) oder in einem Kupferstich von Annibale Carracci (Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1581, 49,2 × 35,7 cm). Zu den Ausnahmen gehören Michelangelos Fresko in der sixtinischen Kapelle, in dem Eva vor dem stehenden Adam kniet und Gossaerts Zeichnung, auf der beide fast liegen.⁸⁰¹



Abb. 104 L. Kern, Adam und Eva, Sündenfall, Obstbaumholz, H. 32,5 cm, Forchtenberg, Kernhaus.

Eine weitere Variante der Verführung im Paradies dient als Vorwand für eine erotische Figurengruppe. Die Leonhard Kern zugeschriebene Holzskulptur befindet sich im Kern-Haus in Forchtenberg. Wiederum sitzt Adam auf einem Klotz, nun aber sprungbereit. Auf seinem rechten Oberschenkel sitzt Eva ihm zugewandt und krault

⁷⁹⁹ Adam und Eva, Süddeutschland o. südl. Niederlande, 1610–1630, Nussbaum, Adam H. 35,2 cm, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. mkp. P 1999-16.

Hurdter, Johann Ulrich (1632-nach 1716), Adam und Eva, um 1660/70, Zwei Elfenbeinreliefs, je 16 × 5 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PI 36:63/64. Abb. in Fischer 1991, S. 60–61.

⁸⁰⁰ Kessler, Hans-Ulrich: Leonard Kern. Adamo ed Eva – Il peccato originale. In: Schmidt 2013, S. 162–165.

⁸⁰¹ Gossaert, Jan, Adam und Eva, Federzeichnung, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-suendenfall-adam-liegt-auf-der-erde> (05.03.2021).

sein Kinn mit der linken Hand.⁸⁰² Ein Apfel und eine Schlange fehlen. Die nach unten offene rechte Hand Evas ist leer. Sie könnte einen Apfel greifen oder diesen verloren haben. Außer dieser Geste und der völligen Nacktheit deutet nichts auf das Stammelternpaar hin. Der bärtige Kopf Adams gleicht sehr dem bärtigen Porträtkopf der Kleinbronze des Bildhauerjünglings (Braunschweig), so dass die Möglichkeit eines Selbstbildnisses des Künstlers nicht auszuschließen ist. Evas Haupthaar ist auffällig kurz, kappenartig, nicht antikisierend. Die Gruppe ist deutlich bewegt und leicht idealisiert. Als ideengebende Vorlage könnte eine Riccio zugeschriebene Bronzestatuettenpaar gedient haben, die ein sich zugetanes Satyrpaar zeigt, wobei der Faun das Kinn der Satyressa streichelt und diese im Unterschied zu Eva die Beine spreizt. Die offene Greifhand am nach unten gerichteten Arm hat hier aber kein Vorbild, vielmehr könnte Kern die Idee der leeren, offenen Hand ebenso von Bandinellis Eva übernommen haben, wie das Porträtliche des Adam für den signierten Berliner Adam.⁸⁰³ Beiden Gruppen gemeinsam ist die erotisch aufgeladene Verführungsszene. Kern transponiert die antikisierende Thematik der italienischen Kleinbronze in die biblische Erzählung des Sündenfalls und verleiht so der erotischen Darstellung des nackten Paares eine christliche, d. h. eine gesellschaftliche Legitimation. Aus der *nuditas criminalis* wird die *nuditas naturalis*.⁸⁰⁴

Mit dem Nackten eng verknüpft wird nach Alberti die Wahrheit und wird zur „nackten Wahrheit“, für die der Typus der „Venus pudica“ eintritt.⁸⁰⁵ Diese Sicht verbindet Kern – wie wir am Beispiel des kurfürstlichen Adam gesehen haben – durch die porträtliche Darstellung und die Bartmode mit seinem Jahrhundert. Drei weitere vollplastische Gruppen zum Verführungsthema, zwei in Berlin und eine in Weimar, jeweils mit stehenden Protagonisten, werden Leonhard Kern zugeschrieben. Bei gleichem Sujet unterscheiden sie sich erheblich, sind also keine Multiplikate, sondern jeweils eigenständige Interpretationen.

Adam und Eva Statuetten zeigen bereits im frühen 16. Jahrhundert eine Erotisierung in unterschiedlicher Intensität. Eine nur als Einzelstück erhaltene Adam-Statuette aus Holz (um 1525) von Peter Flötner zeigt eine stark überlängte Figur in ausgeprägtem Kontrapost mit Einflüssen sowohl von Riemenschneider als auch des italienischen Manierismus.⁸⁰⁶

⁸⁰² Leonhard Kern, Adam und Eva, Sündenfall. Obstbaumholz, H. 32,5 cm, Forchtenberg, Haus Kern, in: Rößler 1998, Abb. S. 19.

⁸⁰³ Riccio, Andrea: Satyrpaar, Bronze, H. 23,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, I. N. A8–1949. <http://collections.vam.ac.uk/item/O96343/satyr-and-satyress-statuetten-riccio-andrea-andrea/> (09.04.2020).

⁸⁰⁴ Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie der Renaissance. Köln 1962/197, S. 219–220.

⁸⁰⁵ Ders., S. 221.

⁸⁰⁶ Flötner, Peter, Adam, um 1525, Buchsbaum, H. 34,5 cm, Wien, KHM Schatzkammer, Inv.-Nr. KK 3896. Abb. <https://www.khm.at/objektdb/detail/89903/> (07.10.2020).



Abb. 105 links Peter Flötner, Adam, sign., um 1515, Buchsbaumholz, 34,5 × 11,9 cm, Wien KHM, Inv.-Nr. KK 3896.

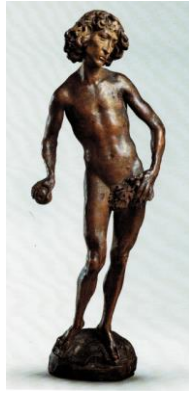


Abb. 106 rechts Tilmann Riemenschneider, Adam, 1495–1505, Birnbaumholz, H. 24 cm ohne Sockel, Wien, KHM, Inv.-Nr. KK43.

Druckgraphische Abbildungen von Adam und Eva im Paradies, etwa von Albrecht Dürer oder Lucas Cranach, waren stark verbreitet. Das Motiv vom Sündenfall und seiner Folge, der Sterblichkeit des Menschen, wurde von zahllosen Künstlern der Zeit umgesetzt. Besonders drastisch ist die Kombination von Gevatter Tod und Adam und Eva mit erotischer Evokation, etwa bei den „Gottlosen Malern von Nürnberg“ Hans Sebald Beham und Hans Baldung Grien.⁸⁰⁷



Abb. 107 Hans Wydyz, Adam und Eva, um 1505, Holz, H. ohne Basis 15,2 cm Adam, H. 15 cm Eva, Basel, Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1870.942.

Zu den ersten nordalpinen vollplastischen Statuetten zu Adam und Eva gehört die Gruppe aus Buchsbaumholz von Hans Wydyz (vor 1497-nach 1517), der mit Hans Baldung Grien eine gemeinsame Werkstatt betrieb. Das Paar (Adam 16 cm, Eva 15 cm hoch) ist völlig nackt und mit einer betonten Schambehaarung versehen. Eva hält mit kokett wirkender Körperhaltung Adam einen Apfel hin. Sie wirkt sehr jung, mit kindlichem Gesicht und üppigem schulterlangem Haar. Adams Haltung und

Antos, Dorothee: Peter Flötner, Adam. In: Schauerte, Thomas, Teget-Welz, Manuel (Hg.): Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg. Ausstellungskatalog, Nürnberg 2014, S. 80–81.

⁸⁰⁷ Hans Baldung Grien: Der Sündenfall 1511, Holzschnitt, 37,1 × 25,1 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 2150.

Hans Sebald Beham: Adam und Eva 1526–1529, Kupferstich, 7,8 × 5,4 cm, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung Inv.-Nr. St. N. 12856.

Mimik drücken Skepsis aus.⁸⁰⁸ Im Vergleich mit gotischen Schnitzereien von Heiligenfiguren weist diese sehr realitätsnahe Gruppe erstaunlich individuelle Züge auf.⁸⁰⁹



Abb. 108 Christoph Weiditz, Adam und Eva, um 1540/45, Birnbaumholz, H. 32, H. 31,5 cm, Wien KHM, Inv.-Nr. 3915, 3917.

Eine stärker der italienischen Renaissance verhaftete Adam und Eva Gruppe mit betontem Kontrapost, beredter Gestik und Attributen versehen, wird Christoph Weiditz zugeordnet.⁸¹⁰ Eva winkt hier verführerisch mit dem lockend erhobenen Zeigefinger.



Abb. 109 Conrat Meit, Adam und Eva, ca. 1515, Buchsbaumholz, H. 25,5 u. H. 24 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. KK 9888 u. KK 9889.

Conrat Meits Werk zu Adam und Eva zeigt dagegen zwei Statuetten aus Holz in ruhiger, nicht manieristischer Formgebung mit glatter gespannter Oberfläche. Ihre Bewegung im Kontrapost ist verhalten, eine figura serpentinata wird nur angedeutet. Mit Ausnahme eines Apfels fehlen Attribute wie Schlange oder Baum. Meits kleines Marmorrelief zur Verführung nimmt ebenso Bezug zu Darstellungen von Dürer und Lucas Cranach wie ein Steinrelief des Nürnberger Bildhauers Ludwig Krug 1514, wobei ihre Werke jeweils mit kennzeichnenden Attributen (Apfel oder Schlange)

⁸⁰⁸ Hans Wydyz: Adam und Eva, nach 1505, Buchsbaumholz, 16 cm und 15 cm, Basel, Historisches Museum. https://www.hmb.ch/museen/sammlungsobjekte/?tx_a7collection_list (10.04.2020).

⁸⁰⁹ Burckhardt, Rudolf F.: Hans Wydyz the elder. The Burlington magazine for connoisseurs, 11. 1907, S. 212–221.

⁸¹⁰ Weiditz, Christoph, Adam und Eva, um 1540/45, Birnbaumholz, H. 32 und 31,5 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 3965, 3967. <https://www.akg-images.de/archive/Adam-und-Eva-2UMDHU2F290Z.html> (17.02.2021).

versehen sind.⁸¹¹ Bei einem nackten Paar von zwei Kleinbronzen auf gemeinsamer Plinthe betont Conrat Meit das erotische Moment noch stärker. Er wählt hierzu das in der Malerei häufige Thema von Mars und Venus. Venus schaut auf das Genitale des Mannes und greift nach der Leiste des aufrecht sitzenden Kriegsgottes, dessen Attribut, eine Lanze, hoch aufgerichtet ist. Er greift nach ihrem Gesäß. Der enge Abstand der Kleinbronzen wurde später vergrößert, um die erotische Situation zu entschärfen.⁸¹² Ohne die Lanze wäre die Gruppe auch als Adam und Eva zu verstehen. Das Attribut verweist jedoch auf Männlichkeit und Antike gleichermaßen.



Abb. 110 Conrat Meit, Mars u. Venus, um 1520–1525, GNM Nürnberg, Inv.-Nr. Pl.O.2886.

Kerns Gruppen können auf Attribute verzichten, da ein nacktes Paar in dieser Zeit stark mit den Stammeltern assoziiert ist. Tatsächlich orientiert sich die Formensprache Kerns an den selbstbewusst auftretenden, schnörkellosen Statuetten Conrat Meits, die für ihre Zeit ein Novum waren und der deutschen Kleinplastik zu mehr Gewicht verhalfen.⁸¹³

Ein sächsischer Zeitgenosse Kerns, Zacharias Hegewald wurde in einem ihm zugeschriebenen Elfenbeinrelief noch deutlicher: der Genitalbereich des kopulationsbereiten Paares konnte mit einem aus Elfenbein geschnitzten, abnehmbaren Tuch zu- oder aufgedeckt werden. Auch bei diesem Kunstkammerobjekt fehlen kennzeichnende Attribute. Die Bezeichnung Adam und Eva impliziert eine moralische Entschuldigung für die drastische Darstellung.⁸¹⁴

⁸¹¹ Krug, Ludwig, Adam und Eva, Relieftafel, um 1514, Solnhofener Stein, 14,9 × 9 × 1,2 cm, Berlin SMB-SMPK https://artsandculture.google.com/asset/adam-and-eve-the-fall-ludwig-krug/lwFwrRpl-gEh2_g?hl= (17.02.2021).

⁸¹² Meit, Conrat, Mars und Venus, um 1515–1520. Bronze, Mars H. 34,3 cm, Venus H. 23,6 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Inv.-Nr. Pl. O. 2886. In: Beck, Herbert: Conrad Meit. Kat.-Nr. 312. In: Ders., Bol, Peter C. (Hg.) Natur und Antike in der Renaissance. Liebieg-Haus, Frankfurt a. M. 1986, mit Abb. S. 566–567.

⁸¹³ Burk, Jens Ludwig: Conrat Meit – Bildhauer der Renaissance „desgleichen ich kein gesehen“. In: Eikermann, Renate (Hg.) Ausstellungskatalog München: Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. München 2006, S. 15–19.

⁸¹⁴ Hegewald, Zacharias, Adam und Eva als Liebespaar. Elfenbeinrelief, 23,5 × 15,3 × 10 cm. Kunstkammer Würth, Inv.-Nr. 3120. Zugewiesen von Manteuffel von, Claus-Zoege, In: Meisterwerke von 1500–1800 aus der Kunstkammer Würth. Künzelsau 2003, Abb. S. 21–23.



Abb. 111 a) und b) Zacharias Hegenwald zugeschr., Adam und Eva als Liebespaar, Elfenbein-Relief, 23,5 × 15,3 × 10 cm, Slg. Würth, Inv.-Nr. 3120.

Der prägende Einfluss Conrat Meits findet sich auch an den als Pendant geschaffenen, unsignierten Elfenbeinstatuetten zu Adam und Eva, der zweiten Gruppe in Berlin, die Kern zugeschrieben wird.



Abb. 112 a) u. b) L. Kern, Adam und Eva, Elfenbein Inv.-Nr. J 714, H. 28 cm, Inv.-Nr. 715, H. 27,5 cm, Berlin, SMB-SMPK.

Beide Figuren stehen in leichtem Kontrapost auf jeweils eigener Plinthe. Adam, leicht idealisiert, wendet sich nach links zur getrennt stehenden Eva. Seine linke Hand hält einen großen Apfel vor seiner Brust. Die rechte Hand wird von Adam in Hüfthöhe hinter dem Rücken gehalten und verweist auf einen Windhund, der sich an seine Beine schmiegt. Eva hält in der rechten Hand des herabhängenden Armes einen weiteren Apfel, zu dessen Stiel sich eine Schlange vom Boden in mehreren Windungen hochreckt. Ihre linke angehobene Hand bildet mit Daumen und Zeigefinger in Richtung Adam eine erotische Geste und sie sieht ihn dabei aufmunternd lächelnd an, während Adam diese Geste hinter seinem Rücken diskret wiederholt und damit, noch versteckt, sein Einverständnis signalisiert⁸¹⁵

⁸¹⁵ Grünenwald 1969, Tafel 26, Wvz. 10, S. 38, Adam und Eva (Sündenfall). Elfenbein. H. 28 bzw. 27,5 cm, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. J714, J 715, Zuschreibung F. Kugler, Chr. Scherer.

— Theuerkauff 1986, S. 158–164. Der Autor erkennt als Vorbild für Adam die Antinoos-Skulptur im Belvedere, die als Graphik weit verbreitet war, wenngleich mehrere wesentliche Details nicht passen. Für beide Statuetten hält er lebende Modelle für wahrscheinlich.

Kern gibt hier den Attributen eine doppelte Bedeutung. Die Schlange begehrt und verführt gleichermaßen und streichelt Evas Bein mit ihrem Ende. Sie streckt sich nach dem Apfel, den Eva in Höhe ihres Geschlechts hält. Nur in dieser seiner fünf Gruppen zur Verführung greift Kern das Attribut der Schlange auf, das u. a. mit dem Penis des Mannes assoziiert ist. Eine Schlange ist auf Gemälden viel häufiger zu sehen als bei skulpturalen Darstellungen, manchmal personalisiert als sprechende Schlange mit einem Frauenkopf wie bei Raffael, bei Hugo van der Goes (um 1440–1482) oder Lucas Cranach.⁸¹⁶ Die Schlange war in der Antike als Uroboros ein Symbol für die Unsterblichkeit und kennzeichnete die Heilkunst von Asklepios und Hygieia. Im Alten Testament hilft die eherne Schlange dem Volk Moses vor tödlicher Krankheit. Im Laokoon-Mythos sind Schlangen das todbringende Werkzeug der Götter, eine Metapher, die beim Sündenfall aufgegriffen wird. Im Paradies wird die Schlange zur erfolgreichen Verführerin und verweist so auf die zeitliche Begrenztheit des Menschenlebens. Im Neuen Testament wird ihr von der Gottesmutter Maria der Kopf zertreten, da ihr Sohn Christus den Tod besiegt. Die Doppeldeutigkeit der Schlangen in der Bildhauerkunst des Mittelalters findet sich besonders ausgeprägt in den Kirchen von Jaca, Frómista und Leon am Jakobsweg in Spanien (Abb. 100).⁸¹⁷

Der schlanke, langbeinige Jagdhund lehnt sich eng an Adams Beine und blickt den Betrachter mit gespitzten Ohren an. Die getrennte Fertigung der zwei einzelstehenden Figuren, die vom Bildhauer durch ihre sich zuwendende Haltung betont wird, ist durch das Elfenbeinformat bedingt. Sie könnte aber auch als Metapher für die Trennung der Geschlechter verstanden werden, die durch das Begehren überbrückt wird. Hierauf deutet die erotische Geste Evas hin, mit der der Bildhauer das Begehren des Betrachters bzw. des Sammlers anspricht.



Abb. 113 Baccio Bandinelli, Adam und Eva, 1551, Marmor, Florenz, Bargello Nationalmuseum.

⁸¹⁶ Raffael, Adam und Eva. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Adam_et_Eve-Fresque_de_Rapha%C3%ABl_Stanza_della_Signatura_%282%29.JPG (03.10.2020).

— Goes van der, Hugo, Adam und Eva, Wien KHM Inv.-Nr. GG 5822a. <https://www.khm.at/objektdb/detail/832/> (17.02.2021).

— Cranach, Lucas d. Ä.: Der Sündenfall. Um 1522, Holzschnitt, 28,1 × 21,8 cm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett H(Ho)2: J/B 298,299, K/F 358; C 13.

⁸¹⁷ Trinks, Stefan: Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca-Leon-Santiago. Berlin 2012, S. 35–110.

Bezüge zu Bandinellis Adam und Eva sind deutlich: Körper-, Kopf- und Armhaltung gleichen sich. Allerdings fehlt ein Apfel in Adams Hand und auch Eva weist ostentativ geöffnete leere Hände vor. Beide stehen, ohne sich anzusehen, getrennt auf eigenen Sockeln, jeweils mit einem Baumstumpf als Hinweis auf den Baum der Erkenntnis (und prosaisch als Stütze). Eine Schlange fehlt.⁸¹⁸



Abb. 114 Georg Petel, Adam und Eva, 1627, Elfenbein-Relief, H. 24,9 cm, Antwerpen, Rubenshuis, Inv.-Nr. RHK 15.

Weniger statuarisch und eleganter zeigt die Elfenbeingruppe von Georg Petel eine enge Verschränkung von Adam und Eva vor einem kräftigen Stamm mit einer mächtigen Schlange. Das manieristisch gezeichnete Paar in entspannter Haltung erfreut den Betrachter mit idealisierter Schönheit bei deutlichem Venusbezug Evas und einem jugendlichen, langhaarigen Adam mit lässig gekreuzten Beinen. Diese Gruppe gilt als ein Geschenk Petels an Rubens.⁸¹⁹



Abb. 115 L. Kern zugeschrieben, Adam und Eva, Buchsbaumholz, H. 34 cm, Weimar, Staatl. Kunstsammlungen, Inv.-Nr. A443.

Eine weitere Gruppe zu Adam und Eva in Weimar wird Leonhard Kern zugeschrieben.⁸²⁰ Im Unterschied zu den Elfenbeinstatuetten zeigt die aus einem Stück

⁸¹⁸ Bandinelli, Baccio, Adam und Eva, Marmor, Florenz, Bargello Nationalmuseum, Objekt Nr.08053624.

⁸¹⁹ Petel, Georg: Adam und Eva, 1627, Elfenbein, H. 24,9 cm. Antwerpen, Rubenshuis. Inv.-Nr. RHK 15. Abb. in: Krempel 2007, Kat.-Nr. 13.

⁸²⁰ Leonhard Kern zugeschrieben: Adam und Eva, Buchsbaum, H. 34 cm. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen. Inv.-Nr. A 443(GM390).

Buchsbaumholz geschnitzte Gruppe dicht beieinanderstehende Protagonisten. Ihre Schultern berühren sich, Eva hat Adams Hand ergriffen und sie sehen sich an. Auffallend und ungewöhnlich ist der hochgereckte rechte Arm Evas, der einen Apfel nach oben hält. Ist das eine Triumphgeste oder greift sie nach oben und pflückt den Apfel von einem imaginären Baum? Adam, völlig nackt, hält in der abgesenkten Hand ein großes Feigenblatt hinter seinem Oberschenkel. Signalisiert dies seine Bereitschaft? Das Einverständnis ist offenkundig. Adams Vollbart und lange Locken sowie das schmale „sprechende“ Gesicht passen nicht zum „kernischen“ Typ, im Gegensatz zu der Kern-typisch gestalteten Eva.⁸²¹ Ihre Haltung mit dem stark gereckten Arm könnte einem Holzschnitt zu Adam und Eva von Lucas Cranach folgen, den Kern vermutlich kannte.⁸²² Die Darstellung Adams mit Bart könnte ein Hinweis auf ein Porträt sein, wie bei Bandinellis Adam zu Cosimo I. oder wie bei Kerns Statuette für den Kurfürst von Brandenburg. Auch die Statuettengruppe aus Birnbaumholz von Christoph Weiditz (1500–1559) zeigt für Eva und den vollbärtigen Adam ausgeprägte porträthafte Gesichtszüge bei sonst idealisierten Figuren im Kontrapost.⁸²³ Insgesamt könnte es sich bei drei Adam-und-Eva-Gruppen Kerns wegen einer besonderen Haartracht und Adams Bart um ein Porträt handeln. Dies betrifft jeweils das Sujet der Verführung, nämlich die zwei Elfenbeinwerke in Berlin und die Weimarer Buchsbaumgruppe. Könnte der Bildhauer für Adam das Porträt eines männlichen Auftraggebers wiedergegeben haben? Allerdings zeigt ein Kern zugeschriebenes Elfenbeinwerk „Paar auf der Flucht“ (Hamburg) ebenfalls einen bärtigen Adam, der wiederum dem Typus des Bildhauerjünglings entspricht. Eine Abbildung Adams als Bartträger ist bei Bildwerken eher selten, bei Gemälden dagegen häufiger zu sehen.⁸²⁴ Drei Kern zugeschriebene, vielleicht von J. J. Betzoldt ge-



schaffene, sehr ähnliche Reliefarbeiten zu Adam und Eva zeigen jeweils einen bärtigen Adam. Dies deutet eher auf einen Bezug zur Mode der Zeit.

Abb. 116 Georg Pfründt, früher L. Kern, Adam u. Eva einander erkennend, Holz, H. 24,2 cm, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8359.

— Theuerkauff in Siebenmorgen 1990, mit Abb. S. 46.

⁸²¹ Dito. Bemerkenswert ist, dass die Skulptur als Werk Albrecht Dürers von Goethe für die Weimaraner Kunstsammlung gekauft wurde.

⁸²² Lucas Cranach d. Ä.: Adam und Eva, 1509, Holzschnitt 33,4 × 22,8 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. I 667.

⁸²³ Weiditz, Christoph, Adam und Eva, um 1540, Birnbaumholz, H. 31,2 cm. KHM Wien. <https://www.akg-images.de/archive/Adam-und-Eva-2UMDHU2F290Z.html> (17.02.2021).

⁸²⁴ Einen bärtigen Adam zeigen Gemälde etwa von Hans Baldung, Jos van Cleve (1507), Lucas Cranach, Frans Floris (um 1560), Jan Gossaert (um 1525), Hans Holbein (1517), Michael Ostendorfer (1539), Tizian (um 1550) und Peter Paul Rubens (um 1628).

Eine Adam-und-Eva-Gruppe, die aus einem Stück braunen Nussbaumholzes geschnitten ist, wurde von Grünenwald Leonhard Kern zugeschrieben.⁸²⁵ Adam und Eva umarmen sich in lockerer, fast tänzelnder Bewegung wie bei der Gruppe von Georg Petel. Ihre Blicke zeigen Einverständnis, noch sind die völlig nackten Körper getrennt. Eva strebt mit leicht geöffnetem kussbarem Mund zu Adam, der muskelkräftig idealisiert ist. Auch hier fehlen die Attribute wie Schlange, Apfel oder Baum, sodass auch ein anderes Paar in Frage käme. Heute wird diese Gruppe als ein Werk des Kern-Schülers Georg Pfründt (1603–1663) angesehen. Diese Zuschreibung von 1989 durch Theuerkauff blieb bei einer Begleit-Publikation im Rahmen der Ausstellung Leonhard Kern und Europa 2021 erstaunlicherweise unberücksichtigt.⁸²⁶

Wie in den beiden Adam und Eva Gruppen Conrat Meits löst sich offenbar die Kleinplastik formal vom Vorbild der großen Skulpturen. Allerdings bleiben antike Bezüge auch für kleinplastische Paare erhalten, wie etwa die Paarbildung von Bacchus und Venus von Ignaz Elhafen (1658–1715) in München.⁸²⁷ Die häufigen Bildwerke zu Apoll und Daphne sind ebenfalls in diesem Kontext zu sehen, wenngleich die Rollen getauscht sind. Hier ist Apoll der aktive Part und Daphne scheinbar die Passive. Mit der Barockkunst klingt die seit der Frührenaissance akzeptierte enge Beziehung von Antike und Christentum aus, die vor allem für die Skulptur galt. Infolge der Gegenreformation lockerte sich diese Beziehung und die antikenbezogene Deutungsebene verlor an Prägnanz.⁸²⁸

In der Renaissance hatte sich die Ikonographie zur Verführung im Paradies geändert. So liegen die Hände der Stammeltern nicht mehr auf ihrer Scham wie im frühen Mittelalter, sondern diese bleibt häufig unbedeckt. Steinskulpturen zu Adam und Eva zeigen ihre Blöße, mal unbedeckt wie bei Baccio Bandinelli, mal bedeckt wie bei Tilman Riemenschneider bei den Portalfiguren für die Marienkapelle zu

⁸²⁵ Pfründt, Georg, Adam und Eva einander erkennend. Nussbaum, H. 24,2 cm (mit Sockel), Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8359, früher Zuschreibung an Leonhard Kern durch Grünenwald. Grünenwald 1969, Tafel 23, Wvz. 8, S. 37–38.

⁸²⁶ Theuerkauff, Christian: Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Kunstchronik 1989, S. 515. Diese Zuschreibung an Pfründt ist 2021 im SMB-SMPK Berlin (Inv.-Nr. 8359) aufrechterhalten. Dies wird in der Beilage (Tatjana Kruse, Die Schönheit der Sünde, Künzelsau 2021) des Kataloges zur Ausstellung Leonhard Kern und Europa, Schwäbisch Hall 2021 insofern negiert, als das Werk als Titelbild dieses Essaybändchens zu Leonhard Kern kommentarlos diesem und nicht wie heute üblich Georg Pfründt zugeschrieben wird.

⁸²⁷ Guthmüller, Bodo: Formen des Mythenverständnisses um 1500. In: Horn, Hans J., Walter, Hermann (Hg.): Allegorese des antiken Mythos in der Literatur, Wissenschaft und Kunst. Wiesbaden 1997, S. 37–62. Der Autor beschreibt den Einfluss von Meit und seinen Zeitgenossen auf Leonhard Kern, der „scheint darüber die italienischen Eindrücke und Vorlagen fast vergessen zu haben.“

⁸²⁸ Blume, Dieter: Antike und Christentum. In: Beck, Herbert, Bol, Peter C. (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt a. M. 1985, S. 84–129.

Würzburg (1491–1493). Zeichnungen und Druckgraphiken dagegen zeigen die Stammeltern häufiger nackt und ohne Schambedeckung, wie etwa bei Hans Sebald Beham oder bei Antonio Pollaiuolo. Wieder andere Künstler zeigen Adam und Eva mal mit, mal ohne Schambedeckung, wie etwa Albrecht Dürer, Jan Gossaert und Lucas Cranach d. Ä. Das männliche Genitale wird dabei eher den Blicken entzogen als das weibliche. Die paradiesische Nacktheit wird also nicht als einheitliches unabdingbares Abbildungsprinzip verfolgt. Erst mit der Gegenreformation kam es mehr oder weniger konsequent zu einer (oft nachträglichen) Bedeckung der Scham bei Gemälden und Skulpturen.⁸²⁹ So wurden die völlig nackten Adam und Eva von Masolino (Sündenfall) und Masaccio (Vertreibung) in der Brancacci-Kapelle – 1425/26 geschaffen – 1746/48 mit floralen Motiven „gekleidet“. Bei Leonhard Kern sind Adam und Eva beim Sündenfall mit der Ausnahme des Hochzeitsgeschenkes für den Kurfürsten von Brandenburg immer ohne Schambedeckung dargestellt. Begünstigt ist dies wohl auch durch das Statuettenformat, das für Sammlungskabinette gedacht und nur im privaten Kontext gezeigt wurde, wohl nicht ohne voyeuristischen Beiklang. Der Sündenfall im Paradies als aktuelle Verführung präsentiert und verstanden, dürfte als „Andachtsbild“ goutiert worden sein. Die Häufung und die besonderen Einfälle Kerns zu dem Thema deuten darauf hin.

Adam und Eva, Vertreibung

Der biblischen Geschichte zufolge bemerkten Adam und Eva erst nach der Verführung und dem Sündenfall, dass sie nackt waren.⁸³⁰ Ihre Verurteilung durch Gott wird im Mittelalter häufig bildhaft dargestellt, so etwa auf den Bronzetüren des Doms zu Hildesheim aus dem 11. Jahrhundert, fehlt aber zumeist seit der frühen Neuzeit. Die Vertreibung aus dem Paradies ist dagegen über lange Zeit ein häufiges Sujet, das Adam und Eva im Bewusstsein ihrer Blöße zeigt. Hierbei bezieht sich die Schamgeste mal auf Eva, mal auf Adam oder wird für beide erkennbar. Kerns Statuetten zur Vertreibung zeigen uns mit der Ausnahme der Hamburger Elfenbeingruppe Adam und Eva immer völlig nackt ohne Schamgeste und ohne Attribute wie Feigenblatt oder Schurz. Nur ihre klagende Gestik weist auf die neue Lage hin, ihre Scham bleibt unbedeckt. Dies ist für Bildwerke und Gemälde zur Verführung im Paradies nicht selten, doch für solche zur Vertreibung aus dem Paradies sehr ungewöhnlich. Eine Bedeckung der Scham ist hier der Regelfall und wird zur Erklärung der Situation auch benötigt. Nicht so bei Kern. Dieser zeigt seine Protagonisten mit unbedeckter Scham völlig nackt, mit jammervoller Gestik mit erhobenen Armen, sei es anklagend oder abwehrend. Erhobene Arme ohne Schamgeste von Adam und

⁸²⁹ Prange, Peter: Von Feigenblättern und anderen Verhüllungen – Nachrichten aus Moralopolis. In: Wünsche, Raimund, Prange, Peter (Hg.) Das Feige(n)blatt. Ausstellungskatalog, München 2000, S. 65–120.

⁸³⁰ Lutherbibel, Übersetzung 2017, <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/GEN.4/1.-Mose-4> (11.10.2020).

Eva finden sich sonst sehr selten, etwa im Deckenfresko zur Vertreibung durch Michelangelo in der Sixtina, bei einem Gemälde von Jacopo Pontormo und in Holzschnitten von Albrecht Dürer und Hans Holbein.⁸³¹



Abb. 117 Michelangelo, Vertreibung aus dem Paradies, 1509–1512, Vatikan, Sixtinische Kapelle, Deckenfresko.

Die Holzstatuetten Kerns zur klagenden Eva mit erhobenen Armen bei unbedeckter Scham in Berlin, Braunschweig, Darmstadt und Stuttgart stellen somit nicht nur in ihrer Häufung eine Besonderheit dar. Die Präsentation des nackten Menschen steht über dem Bibelwort.

Kern setzt für die Protagonisten unterschiedliche Akzente. Man könnte zwei Typen unterscheiden. Mal steht das Klagen im Vordergrund wie bei der kleinen Braunschweiger Eva, mal dominiert die nackte Körperlichkeit wie bei der größeren Braunschweiger Eva. Auch Adam ist mal aktiver als Eva, wie im Darmstädter Werk, mal passiver wie in der Braunschweiger Gruppe.



Abb. 118 L. Kern, sign., Adam und Eva, Holz, H. 36,2 bzw. 31,3 cm, Darmstadt, HLM Inv.-Nr. 6145.

Die Adam-und-Eva-Gruppe in Darmstadt gilt als Prototyp für die weiteren Skulpturen in Stuttgart, Braunschweig und Berlin, wenngleich größere Gemeinsamkeiten nur für die Darmstädter und Stuttgarter Gruppe bestehen.⁸³² Die Darmstädter Adam

⁸³¹ Pontormo da, Jacopo, Adam und Eva (Vertreibung), um 1520, Öl/Holz, 43 × 31 cm, Florenz, Uffizien.

⁸³² Grünenwald 1969, o. Abb., Wvz. 24, S. 39. Adam und Eva (Vertreibung), Buchs H. 36,2 bzw. 31,3 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Inv.-Nr. PI 36: 5, PI 36: 4. Jeweils LK sign., um 1640/50.

und Eva sind als getrennt stehende Buchsbaumstatuetten ausgeführt, 36,2 bzw. 31,5 cm groß und jeweils mit LK monogrammiert. Beide schreiten in dynamischer Haltung in großen Schritten voran, Eva mit dem linken Bein führend, Adam mit dem rechten. Beide sind völlig nackt und weisen eine betonte kompakte Körperlichkeit auf. Evas fülliger Körper zeigt eine faltenfreie, glatte, gespannte Haut. Sie ringt ihre Hände vor der Brust und macht ein jammervolles Gesicht, mit leicht geöffnetem Mund und nach oben gerichtetem Blick. Adam wirkt deutlich größer, auch weil sein athletischer Körper aufgerichtet und überstreckt ist. Das unbedeckte Genitale zeigt eine Schambehaarung. Die Arme sind beidseits seitlich ausgestreckt, die Hände in Kopfhöhe abwehrend zur Seite gehalten. Adam versucht mit klagender Miene nach hinten zu einem imaginären Verfolger zu schauen. Die realistische Wiedergabe zeigt zwar ein klagendes Paar, das aber durch seine pralle Körperlichkeit noch einen selbstbewussten Anspruch äußert.

Die Gruppe kommt dem Gemälde Michelangelos in der Sixtina zur Vertreibung aus dem Paradies sehr nahe (1510–1512), das Kern in Rom wohl gesehen hat.⁸³³ Hier wie dort sieht man die davonschreitenden Adam und Eva, getrieben von dem im Statuettenwerk fiktiven Engel mit dem Schwert. Jeweils hebt Eva händeringend die Arme vor die Brust, während Adam die Arme abwehrend in Kopfhöhe erhoben hat. Im Gemälde Michelangelos geht das Paar im Gleichschritt dicht nebeneinander, die Skulpturen dagegen in Darmstadt und Stuttgart, jeweils getrennt als Einzelobjekt ausgeführt, zeigen Unterschiede in der Schrittstellung und Körperhaltung. Die pralle Körperlichkeit beider Statuetten ist betonter als im Deckengemälde, ihr Gesichtsausdruck ist zwar klagend, aber weniger abwehrend als bei Michelangelo. In den Werken beider Künstler steht die aktuelle Situation der Bedrohung im Vordergrund, die bei Kern im Gegensatz zu Michelangelos Fresko zu unterschiedlichen Reaktionen der Betroffenen führt und wenig Gemeinsamkeit bietet. Die Nacktheit ist von Adam und Eva noch nicht bemerkt, ist noch selbstverständlich. Während im Fresko zur Flucht eine Rücknahme der Körperlichkeit im Vergleich zur Versuchung auf der anderen Seite des Baumes erkennbar ist, präsentieren die Skulpturen die uneingeschränkte Nacktheit der jugendlichen festen Körper. Kerns Statuetten zur Vertreibung führen Sündenfall und Vertreibung in einer Skulptur zusammen, die von Michelangelo durch den Baum der Erkenntnis getrennt abgebildet werden. Die betonten, leicht überzeichneten nackten Körper Evas und Adams auf der Flucht werden dem Betrachter verführerisch präsentiert. Vermutlich kannte Kern den Kupferstich von Hans Sebald Beham zur Vertreibung aus dem Paradies, der ebenfalls Bezug

— Fischer, Fritz: Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Katalog des Hessischen Landesmuseums Nr. 17, Darmstadt 1991, Abb. S. 65, S. 64.

⁸³³ Michelangelo, Versuchung und Vertreibung, Fresco, Sixtina, Rom. In: Vecchi, Pierluigi de: Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk erstrahlt in neuem Glanz. München 2001, S. 9.

auf Michelangelos Fresko nimmt, aber eine Körperlichkeit der Fliehenden stärker betont.⁸³⁴

Kern stellt Adam und Eva auf der Flucht durch ihre Körpersprache selbstbewusster dar als Michelangelo etwa einhundert Jahre vorher. Auffällig ist seine für die Flucht-Varianten bevorzugte Wahl von Holz als Werkstoff. Er verzichtet mit der Ausnahme der Hamburger Gruppe auf Elfenbein. Das kann mehr als merkantile Gründe haben, wie etwa die Nähe zu den Holzstatuetten der deutschen Frührenaissance. Darüber hinaus könnte die selbstbewusste Wiedergabe der fliehenden Adam-und-Eva-Personifikationen Ausdruck des humanistischen Menschenbildes sein, das Kern in Italien kennengelernt hat.⁸³⁵ Schließlich könnte der protestantische Bildhauer eine Darstellung des Sündenfalls bzw. der Vertreibung in dem edlen Material Elfenbein als unpassend verstanden haben.

Als Vorbild für den Adam in der Darmstädter Gruppe wurde weiterhin eine Bronzeplastik „Fliehender“, vorgeschlagen, die zeitweise Peter Flötner (um 1490–1546, Nürnberg) zugeschrieben wurde.⁸³⁶ Zusammen mit einem weiteren „Laufenden Jüngling“ werden die Kleinbronzen heute mit Francesco da Sant’ Agata (um 1520) in Verbindung gebracht und als vor den Pfeilen Apolls fliehende Niobiden angesehen.⁸³⁷ Die abwehrend erhobenen Arme Adams in der Darmstädter Gruppe finden sich gleichermaßen bei der Niobengruppe in der Villa Medici in Florenz, die Kern bei seinem Italienaufenthalt vermutlich gesehen hat. Der Künstler verbindet offenbar die göttliche Strafmaßnahme aus der Antike mit der des Alten Testaments. Ferner ist ein gestischer Hilferuf durch die nach oben gestreckten Arme typisch für eine Fluchtgeste. Dargestellt ist diese Geste etwa für das Sujet „Daphne auf der Flucht vor Apoll“, verbreitet in dem Kupferstich vom Meister mit dem Würfel.⁸³⁸ Eine händeringende Eva zeigen auch Kupferstiche von Heinrich Aldegrever und Hans Sebald Beham. Die abwehrende Armhaltung Adams findet sich im Holzschnitt Hans Holbeins zum Totentanz, den Wenzel Hollar als Kupferstich kopiert hat. Bemerkenswert ist, dass manche Gebärden und Gesten von den alten ägyptischen Reichen

⁸³⁴ Beham, Hans Sebald, Die Vertreibung aus dem Paradies, Kupferstich auf Papier, 8,2 × 5,7 cm. Amsterdam, Reichsmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.711.

⁸³⁵ Herzner, Volker: Das Menschenbild des Humanismus. In: Ders.: Die Sixtinische Decke. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 70–72.

⁸³⁶ Weihrauch, Hans Robert: Europäische Bronzestatuetten 15.–18. Jahrhundert. Braunschweig 1967, S. 291. Die Zuschreibung der Kleinplastik im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig zu Flötner wird später nicht mehr aufrechterhalten. Siehe Berger/Krahn 1994, S. 227.

⁸³⁷ Berger/Krahn 1994, S. 51–55.

⁸³⁸ Meister mit dem Würfel: Apoll und Daphne. ca. 1550, Kupferstich 18,1 × 24,4 cm nach Baldassare Peruzzi (1481–1536) New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 49.97.325. www.metmuseum.org/art/collection (14.04. 2020).

bis in die Neuzeit vergleichbar sind, wie etwa eine abwehrende Armhaltung sowie Klage und Trauer durch Haareraufen oder erhobene Arme.⁸³⁹

Die nichtmonogrammierte Stuttgarter Adam-und-Eva-Gruppe Kerns, wiederum aus zwei getrennten Statuetten, ist den Darmstädter Objekten sehr ähnlich, allerdings etwas größer (Adam 39 statt 36,2 cm, Eva 38 statt 31,3 cm) und auch weniger fein gearbeitet, was besonders am Haupthaar auffällt.⁸⁴⁰ Nase, Mund und Ohren der Figuren zeigen geringe, wenn auch eindeutige Unterschiede.



Abb. 119 L. Kern, Adam und Eva, LK-Monogramm Eva, Birnbaumholz, H. 26,5 u. H. 26,0 cm, Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. Hol 7 und Hol 8.

Das Braunschweiger Stammelternpaar weicht dagegen stärker von den Darmstädter und Stuttgarter Objekten ab, in denen, wie üblich, Eva eher die passive Rolle zukommt. Die Braunschweiger Gruppe der wiederum vollständig nackten Figuren zeigt eine weniger kompakte Körperlichkeit als die süddeutschen Exemplare. Beide zeigen sorgfältig gearbeitete, nuancenreiche schlanke Körper mit perfekter Proportion und erstaunlich stimmiger Anatomie. Das zeigt sich zum Beispiel an der Rückenmuskulatur Adams. Dieser presst klagend die Hände fest zusammen, spannt hierbei die oberen Rückenmuskeln (M. deltoideus und M. trapezius) an, wobei die rechten stärker als die linken ausgebildet sind, so wie man es bei einem Rechtshänder erwarten würde. Mit großem Schritt geht die relativ schlanke Eva vorwärts, ihr Po ist angespannt und zeigt zwei Grübchen. Sie dreht den Körper dynamisch nach rechts, der so an der rechten Taille zwei Hautfalten bildet. Die Drehung setzt sich im Oberkörper und zum Kopf hin fort und ihr Blick geht dabei nach rechts oben. Sie unterstützt die Körperdrehung mit einer dynamischen Streckung des rechten Armes. Ihre linke Hand greift ins hochgesteckte Haar. Ihr Gesicht ist jammervoll verzogen, der Mund halb geöffnet, mit sichtbaren Zähnen. Ihr um den Kopf gebundener Zopf reicht weit auf den Rücken und löst sich dort in mehreren Strängen auf.

⁸³⁹ Hirschmann, Rolf: Gebärden in Griechenland und Rom. In: Cancik, Hubert, Schneider, Helmut (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 821–822.

⁸⁴⁰ Fischer, 2004, S. 26 diskutiert deshalb die Möglichkeit eines Lehrstücks für die Kern'sche Werkstatt.

Die Plinthe Evas ist sehr zart mit Lk (5 × 5 mm) monogrammiert.⁸⁴¹ Der Vergleich zeigt, dass Adam, als Pendant gefertigt, weniger aktiv ist als Eva, auch sein Mienspiel ist weniger expressiv. Damit weicht Kern von den üblichen Vertreibungs-szenarien ab, in denen Eva eher die passive Rolle zukommt. Grünenwald führt die Haargreifgeste Evas auf Michelangelos Vorlage aus der Vertreibung in der Sixtina und ihre rudernde Armbewegung auf den Stich Behams zurück.⁸⁴² Das seltene Bild eines händeringenden Adams auf der Flucht ist in einer Holbein-Kopie von H. Aldegrever 1541 zu sehen, ein Kupferstich, der Kern vielleicht bekannt war. Allerdings schreitet Adam hier energisch voran, im Unterschied zur Braunschweiger Gruppe.⁸⁴³



Abb. 120 a) und b) L. Kern, Sich umwendende Frau, Eva? Holz, 18,6 × 5,2 × 7 cm, Cleveland, Museum of Fine Art, Inv.-Nr. 1982.58.

Eine noch stärkere Körperdrehung als die kleine Braunschweiger Eva zeigt eine Kern zugeschriebene Statuette im Cleveland Museum of Art unter der Bezeichnung „Sich umwendende Frau“.⁸⁴⁴ Die Dynamik der 18,6 cm hohen, als „Eva?“ bezeichneten Einzelstatuette erfolgt aus der Körperdrehung, während die körpernah gehaltenen Arme ihre Kompaktheit unterstreichen. Die Drehbewegung wird betont durch eine hohe, auffällig schmale, separat gefertigte runde Plinthe. Die linke Hand liegt

⁸⁴¹ Scherer 1916, S. 307. Der Autor schreibt zunächst das Paar Leonhard Kern zu und findet dann „nach sorgfältiger Reinigung der etwas verstaubten Sockelplatten auf derjenigen der Eva vorn in der Mitte fein eingeschnitten das bekannte Monogramm des Künstlers“.

⁸⁴² Grünenwald in Siebenmorgen 1988, S. 189.

⁸⁴³ Klessmann, Rüdiger: Deutsche Kunst des Barock. Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1975, Abb. 50, S. 73–74. Der Restauratorin des HAUM Frau U. Gaßner danke ich für die Inspektionsmöglichkeit aus nächster Nähe.

— Bevers, Holm, Wiebel, Christiane (Hg.): The new Hollstein German engravings, etchings, and woodcuts 14–1700. Heinrich Aldegrever, Expulsion from paradise, with Death, 1541. Rotterdam 1998, Nr. 137, S. 120.

⁸⁴⁴ Theuerkauff in Siebenmorgen 1990, S. 54.

— Kern, Leonhard, Eva? Cleveland Museum, USA: Leonhard Kern: Eve expelled from Paradise. Online collection mit guten Abb. www.clevelandart.org/art/1982-58 (06.04.2020).

mittig vor der Brust und ihr Zeigefinger zeigt auf sie selbst. Ihr Gesicht, seitlich nach oben gerichtet, blickt eher ungläubig fragend als zerknirscht. Adam als männliches Gegenstück fehlt. Damit wird hier Eva als eine selbstbewusste Frau gezeigt, die kaum glauben kann, dass sie gefehlt hat. Ihr kräftiger Körper steht fest auf durchgedrückten Beinen, ihr angespannter Po zeigt links ein Grübchen, vielleicht sogar kokett gemeint.



Abb. 121 a) und b) L. Kern, größere Braunschweiger Eva, Holz, H. 33,5 cm, HAUM Inv.-Nr. Hol 9.

Eine weitere weibliche Figur ohne männliches Pendant findet sich im Braunschweiger Bestand. Die im Vergleich zur monogrammierten Braunschweiger Eva (H. 23 cm) deutlich größere Statuette aus Birnbaumholz (H. 33,5 cm) wird als „größere Braunschweiger Eva“ oder als „klagende Eva“ bezeichnet.⁸⁴⁵ Leonhard Kern schuf hier die rundplastische Skulptur einer nackten Frau, deren pralle Körperlichkeit demonstrativ präsentiert wird. Die Figur steht mit beiden voll aufgesetzten Füßen auf einer schmucklosen Holzplinthe. Ihre kräftigen Beine, ihre gerundeten Hüften und insbesondere ihr vorgestreckter fester Bauch erzeugen eine wirkungsvolle Plastizität. Der füllige Körper zeigt eine durch das Unterhautfettgewebe prall gespannte, faltenfreie Haut und eine spannungsvolle Bewegung der Figur. Diese entwickelt sich über das nach rechts gedrehte Becken und den nach links gedrehten Oberkörper und mündet in den nach links gewandten reklinierten Kopf. Das Gesicht ist nach oben weggedreht, in der Frontalansicht nicht sichtbar. Erst wenn man die kleine Skulptur von oben betrachtet, erkennt man ein klagend verzogenes Gesicht mit leicht geöffnetem Mund. Beide Arme sind kopfüber erhoben, nach hinten abgewinkelt und ihre Hände umgreifen den Hinterkopf. Ihre Hochfrisur ist geordnet, nicht

⁸⁴⁵ Grünenwald 1969, Tafel 61, Wvz. 22, S. 39.

— Rasmussen, Jörg: Barockplastik in Norddeutschland. Mainz 1977, Kat. 78, S. 331–332.

— Marth, Regine: Die Sammlungen von Rudolph August bis Ludwig Rudolph (1666–1735). In: Luckhardt, Jochen (Hg.): Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlung 1578 – 1754 – 2004. München 2004, S. 76.

zerwühlt. Nur ihr Gesichtsausdruck passt zu einer klagenden Eva. Sonst ist es eine junge, sich stolz präsentierende nackte Frau mit kräftigem Körper und festen Gliedern. Obwohl es sich nur um eine kleine Holzfigur handelt, wird ein monumentaler Eindruck erreicht. Auch bei fehlendem Monogramm kommen hier Zweifel an der Urheberschaft Leonhard Kerns nicht auf. Die Statuette gehört zum alten Museumsbestand vor dem Jahr 1798. Ihr Weg in die Sammlung ist nicht gesichert. Hinweisend könnte jedoch die Herkunft der Gattin von Herzog Ludwig Rudolph von Braunschweig (1671–1735) sein.⁸⁴⁶ Christine Luise stammte aus dem Haus Oettingen im Hohenlohischen. Für die Fürsten dieses Hauses hat Leonhard Kern nachweislich mehrfach gearbeitet.⁸⁴⁷ In Frage käme auch ein Weg über Prinzessin Friederike Sophie Auguste von Württemberg-Öls (1751–1789), die den Prinzen von Braunschweig-Wolfenbüttel und Herzog von Braunschweig-Lüneburg Friedrich August heiratete. Sie hatte einen Teil der Kunstkammerstücke bei der Auflösung der Kunstsammlungen der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt erhalten, einer Sammlung für die Kern ebenfalls gearbeitet hat.⁸⁴⁸



Abb. 122 P. P. Rubens, Urteil des Paris, 1632 (Ausschnitt) Öl/Holz, 144 × 193 cm, London, National Gallery.

Abb. 123 P. P. Rubens, Andromeda, 1638, Öl/Holz, 189 × 94 cm, Berlin, SMB.

Die große Braunschweiger Eva verkörpert beide Aspekte des Sündenfalls gleichzeitig: den der Verführung und den der Vertreibung. Es wundert nicht, dass diese eindrucksvolle Statuette auf Ausstellungen und in Publikationen sehr viel häufiger gezeigt wird als die weniger erotische kleinere Braunschweiger Eva, obwohl diese monogrammiert ist und Adam als Partner aufweisen kann.⁸⁴⁹ Im Vergleich mit den Holzstatuetten von Riemenschneider, Christoph Weiditz und Hans Wydyz sind die kleinen Adam und Eva Skulpturen von Conrat Meit deutlich kompakter und durchaus realitätsnah. Bei Kern werden Volumen und Naturnähe noch gesteigert und führen so zu der erstaunlichen Wucht seiner Statuetten zu Adam und Eva. Die

⁸⁴⁶ König-Lein, Susanne: Eva, in: Walz, Alfred, König-Lein, Susanne (Hg.): Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Ausstellungskatalog Nr. 105, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2000, S. 100.

⁸⁴⁷ Gradmann 1917, Belege Nr. 56–61, S. 198–203.

⁸⁴⁸ Fleischhauer, Werner: Die Kunstsammlungen der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt. Württembergisch Franken, Bd. 58, Schwäbisch Hall 1974, S. 226.

⁸⁴⁹ Die Adam-und-Eva-Gruppe wird im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig in einer großen Wandvitrine mit anderen Objekten gezeigt. Die größere Eva wurde in einer Einzelvitrine präsentiert, steht seit längerer Zeit jedoch aus klimatechnischen Gründen im Depot.

Haltung der Eva mit ihrer erotischen Präsentation könnte Kern von P. P. Rubens übernommen haben, der diese in zwei Gemälden hervorhebt (Abb. 122 u. Abb. 123).



Abb. 124 Hans Sebald Beham, Vertreibung aus dem Paradies, 1543, Kupferstich 8,2 × 5,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Wahrscheinlich kannte Kern die graphischen Werke von Sebald und Barthel Beham, welche die pralle Körperlichkeit von Adam und Eva und anderen Aktdarstellungen in drastischem Kontrast zum knöchernen Sensenmann abbilden.⁸⁵⁰ Die Wiedergabe des prallen Lebens als Antwort auf die Erbschuld und die damit verbundene Sterblichkeit war für den Bildhauer wohl ein Leitmotiv für seine körperbetonten Arbeiten. Dies wurde offenbar von Auftraggebern und Rezipienten ebenso gesehen.



Abb. 125 L. Kern, Die Vertreibung aus dem Paradies, Elfenbein H. 31,5 cm, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1990.360.

Die Hamburger Elfenbeingruppe zur Vertreibung zeigt Adam und Eva, aus einem Stück gefertigt, dicht beieinander in gemeinsamem Leid. Abgesehen von dieser Gruppe stehen die Figuren zu diesem Sujet einzeln auf getrennten Plinthen und treten allein ihrem Schicksal entgegen. Kern variiert also das Thema über bekannte Vorlagen hinaus. Zur Vertreibung aus dem Paradies ist nur *eine* Elfenbeinarbeit von

⁸⁵⁰ Müller, Jürgen, Küster, Kerstin: Der Prediger als Pornograph? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams. In: Müller, Jürgen (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Nürnberg 2011, S. 20–32.

Leonhard Kern bekannt. Die Gruppe aus dem soliden Teil eines Elefantenstoßzahns gefertigt, war früher in der Sammlung von Anselm Salomon Rothschild und befindet sich seit 1990 in Hamburg.⁸⁵¹ In leicht gebückter, ängstlicher Haltung, offenbar die Krümmung des Stoßzahnes nutzend, zeigt uns der Bildhauer das voranschreitende Paar während der Vertreibung durch einen fiktiven Engel. Eva hält beide Hände vor den Schoß, Adam umarmt sie mit seiner Rechten, während seine Linke eine Abwehrgeste ausführt. Beide zeigen eine klagende Mimik und sind nackt mit Ausnahme jeweils großer Feigenblätter, die durch gürtelartige Bänder gehalten werden, Blätter und Schleifen spiegeln die Haltung der beiden wider: bei Eva eine Zurückhaltung durch kleine herabhängende Blätter, bei Adam sind sie größer, saftreich und kraftstrotzend. Die Skulptur wurde um 1988 im Pariser Kunsthandel angeboten und von Theuerkauff erstmals Leonhard Kern bzw. seiner Schule zugeschrieben.⁸⁵² Sie wird von Heitmann in eine fiktive erzählende Reihung gebracht, nach welcher zunächst in der Braunschweiger Version Adam um Schonung bittet, in der Darmstädter Variante die Flucht ergriffen wird und in der Hamburger Fassung das Paar beieinander Hilfe sucht.⁸⁵³ Eine Umarmung von Adam und Eva bei der Vertreibung ist sehr selten und findet sich weder bei Masaccio noch bei Michelangelo. In der Tat zeigt keine der Vertreibungsgruppen eine so ausgeprägte Gestik der Zusammengehörigkeit wie das Hamburger Paar.⁸⁵⁴ Eine Umarmung bleibt sonst vor allem den Sündenfallgruppen vorbehalten, wie etwa bei der manieristischen Elfenbeingruppe von Georg Petel (1601/02–1634) oder der Marmorgruppe zu Adam und Eva von Michelangelo Naccherino in den Boboli-Gärten, Florenz.⁸⁵⁵ Ein alleinstehender weiblicher Akt einer L. Kern zugeschriebenen Kleinbronze des Hamburger Bestandes zeigt eine umarmende Geste und wurde deshalb von Grünenwald als sog. Selene angesprochen,⁸⁵⁶ dagegen später von Heitmann als Eva interpretiert.⁸⁵⁷ Wie dem auch sei, Kern zeigt uns also Adam und Eva nicht nur im Paradies völlig nackt (mit Ausnahme der Statuette des Großen Kurfürsten) sondern – ohne Schamgeste – auch bei der Vertreibung (mit Ausnahme der Hamburger

⁸⁵¹ Theuerkauff, Christian: Baroque ivories from the collection of Anselm Salomon von Rothschild in Vienna. *Apollo* 2003, S. 20.

— Heitmann, Bernhard: Leonhard Kern. Die Vertreibung aus dem Paradies. In: *Patrimonia* 21, Hamburg 1991, S. 7–33. Anlässlich des Erwerbs der Statuette: Leonhard Kern, die Vertreibung aus dem Paradies. Elfenbein, Höhe 33,5 cm. Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1990.360.

⁸⁵² Theuerkauff in *Siebenmorgen* 1990, S. 55.

⁸⁵³ Heitmann 1991, S. 26–27.

⁸⁵⁴ Ders., S. 22. Die Ableitung der Frauenplastik in Bronze, Hamburg, MKG.

⁸⁵⁵ Krempel 2007. Petel, Georg: Adam und Eva, 1627, Elfenbein H. 24,9 cm, IPF monogrammiert. Sammlungsobjekt von PP Rubens. Antwerpen, Rubenhuis Inv.-Nr. RHK 15. <https://www.rubenhuis.be/de/seite/georg-petel> (15.04.2020).

⁸⁵⁶ Grünenwald 1969, Wvz. 41, Tafel 60, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1926.155, S. 41. Selene umarmt den nicht vorhandenen Endymion?

⁸⁵⁷ Heitmann 1991, S. 28. sieht eine Umarmung eines nicht vorhandenen Adams, der dann aber deutlich kleiner als Eva sein müsste oder sitzt.

Elfenbeingruppe). Das gilt auch für die beiden Eva-Statuetten ohne Pendant in Braunschweig und Cleveland.

Die Entdeckung der Schuld und ihre Reflexion durch Adam und Eva werden von Kern nicht direkt mit dem Tod assoziiert, sondern werden durch die lebensnahen körperbetonten Darstellungen vielmehr mit der Entdeckung des selbstbewussten Individuums verknüpft. Möglicherweise wirkt hier auf den protestantischen Bildhauer die Rechtfertigungslehre Luthers, nach der allein der Glaube, nicht aber das Verhalten und die Werke des Menschen den Weg zu Gott bahnen. Adam und Eva kann er als Gottes Geschöpfe einfach und naturnah präsentieren, ohne den katholischen Forderungen nach Sühne durch gute Taten, Spenden oder Bußfertigkeiten folgen zu müssen. Ihre nackten Körper werden von ihm wenig idealisiert. Hierdurch grenzt er sich von der idealen bzw. heroischen Nacktheit der Antike und der italienischen Renaissance ab, die in Bellori's Traktat über die Idee des Künstlers ihren Höhepunkt hat.⁸⁵⁸ Er wahrt dabei den akademischen Anspruch der Aktdarstellung und den Bezug zu seinen Vorgängern, besonders aus den süddeutschen Schulen. Das gilt auch für das Sujet der Vertreibung, dessen Umsetzung ohne Schambedeckung oder Schamgeste durch ihn in dieser Konsequenz ein Alleinstellungsmerkmal ist. Dabei bleibt er mit seinen ausgewogenen Werken zur Nacktheit hoffähig und für bürgerliche und kirchliche Würdenträger gleichermaßen sammlungswürdig. Der drastische Umgang mit der Nacktheit wie er in den druckgraphischen Werken etwa von Beham, Goltzius, Graf u. a. zu Adam und Eva vorlag, war ihm vermutlich ein mahnendes Vorbild. Die in der Kunst der Renaissance entwickelte „Darstellung menschlicher Erfahrungswelten“ war ihm, wie sein weiteres Werk zeigt, dennoch geläufig und kann als seine eigenständige Form einer Aemulatio gesehen werden.⁸⁵⁹



Abb. 126 L. Kern zugeschrieben (?), Adam und Eva hören Gottes Stimme im Paradies. Alabaster, 32 × 21 cm, Köln, Kolumba Kunstmuseum, Inv.-Nr. 2006 0525. Links unten mit Blumenfünfpas wie auf dem Holzrelief Puttenbacchanal (Stuttgart) (Abb. 52 b).

⁸⁵⁸ Bellori, Giovan Pietro: Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten. Herausgegeben und kommentiert von Elisabeth Oy-Marra. Göttingen 2018, S. 83–99.

⁸⁵⁹ Kleimann, Bernd: Ästhetik. In: Jordan, Stefan, Müller, Jürgen (Hg.): Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Stuttgart 2018, S. 25–29.

Vier ähnliche Alabasterreliefs zu Adam und Eva im Paradies werden Leonhard Kern zugeschrieben, wenngleich sie zu den vollplastischen Werken erhebliche ikonographische und stilistische Unterschiede aufweisen. Keines dieser Werke ist monogrammiert. Unpassend zum sonstigen Œuvre Kerns sind die idealisierende Figurengestaltung, der vielgestaltige Hintergrund mit Wechsel vom Hoch- zum Flachrelief, die üppige paradiesische Flora mit Blumenschmuck des Bodens, den birnenartigen Früchten statt Äpfeln und die Vermeidung von Nacktheit durch lendenschurzartig drapiertes Blattwerk. Die vier Reliefs, offenbar nach ein und derselben Vorlage gefertigt, finden sich in der Sammlung Laue, München, in den Kunstsammlungen des Benediktinerstiftes Göttweig, in der Ca' Rezzonico, Venedig und im Kunstmuseum Kolumba, Köln.⁸⁶⁰ Diese weichen vom üblichen Stil Kerns mit typischerweise reduzierter Formensprache und dem ausgeprägten Attributmangel ab. Bemerkenswerterweise zeigen die drei letztgenannten Reliefs am linken unteren Rand eine jeweils gleichartige Blüte mit fünf Blütenblättern, nicht jedoch auf dem Münchener Exemplar. Nun wies Deutsch daraufhin, das Johann Jakob Betzoldt häufiger, wenn auch nicht regelmäßig mehrblättrige Blüten auf seinen Werken zum Beispiel auf Epitaphen verwendete und hält dies für ein mögliches persönliches Signum des Bildhauers.⁸⁶¹ Dies lässt sich auch für die auffällig prominente Fünfblattblüte am für Leonhards Bildsprache ungewöhnlichen Stuttgarter Relief zum Putenbacchanal vermuten. Dessen auffällig kleines LK-Monogramm ist, wie diskutiert (S. 114–116), möglicherweise nur ein Hinweis auf Betzoldts Lehrer Leonhard Kern und nicht ein Monogramm als Zeichen eigenhändiger Schöpfung. Für den Blumenvierpass, wiederum links unten an der Statuette Jesus- und Johannesknabe aus Holz (Abb. 17) gelten die gleichen Überlegungen. Da an für Kern gesicherten Werken Blüten nicht auffällig sind, bleiben Zweifel an der Zuordnung der Adam und Eva Reliefs bestehen. Dies betrifft auch zwei weitere zunächst Kern zugeschriebene Reliefs.⁸⁶² Das verbreitete Sujet Adam und Eva diente vielen Künstlern, wie auch Kern, zu eigenen Interpretationen und Bilderfindungen, die vom paradiesischen Zustand über die Verführung, den Sündenfall, die Vertreibung bis hin zur Mühsal des Arbeitsalltags beim Ackerbau führen.⁸⁶³ Hierbei wird seit dem 16. Jahrhundert der nackte Mensch in paradiesischer Unschuld, im Sündenfall und bei der Vertreibung nicht ohne einen

⁸⁶⁰ Spenlé 2016, S. 56–58.

⁸⁶¹ Deutsch 1990, S. 105–108. Deutsch bezieht auch das Stuttgarter Puttenbacchanal in die Überlegungen ein, wenngleich er nicht auf die Fünfblättrigkeit der Blüte eingeht.

⁸⁶² Zudem sollen zwei Reliefs als Pendant im Stiftsmuseum Klosterneuburg von Kern stammen, welche die Entdeckung des Sündenfalls einerseits und das Stammelternpaar andererseits mit drei Kindern bei der Arbeit zeigen, wenngleich deren Zuordnung von Theuerkauff als Erstbeschreiber selbst später stark relativiert wurde. Theuerkauff in Siebenmorgen 1990, S. 47.

⁸⁶³ Kern, Leonhard, Das verlorene Paradies – Adam und Eva mit den Kindern Kain, Abel und Seth, Alabaster? 33 × 30 cm, Klosterneuburg, Stiftsmuseum. Als Pendant zu dem Relief Adam und Eva sich verbergend, im Klosterneuburg, zugeschrieben von Grünenwald 1988, Kat.-Nr. 59 und Nr. 60, S. 157–159; Rössler 1998, Frontispiz mit Abbildung.

mehr oder weniger starken erotischen Beiklang gezeigt. Zahllose Beispiele belegen, dass diese Profanierung des christlichen Sujets von Adam und Eva in der frühen Neuzeit durch die bildenden Künste aufgegriffen und gefördert wurde. Leonhard Kern könnte dabei als „Kind seiner Zeit“ mit erzählerischen Reliefs beteiligt gewesen sein, bevorzugte aber für dieses Sujet vollplastische Werke.

Ezechiel-Epitaph

Zu einem der letzten Werke Kerns, der unvollendet gebliebenen Arbeit zur Vision des Propheten Ezechiel, passt ein archivierter Auftrag des protestantischen Herrn Joachim Ernst, Graf zu Oettingen von 1655.⁸⁶⁴ Leonhard erhielt den Auftrag vermutlich in Nachfolge seines Bruders Michael, der 1649 gestorben war.⁸⁶⁵ Vielleicht war dem Auftraggeber auch das Ezechiel-Relief bekannt, das Leonhard wohl etwa zehn Jahre zuvor für den Großen Kurfürsten in Berlin geschaffen hatte. Der Auftraggeber äußerte erstaunlich dezidierte Vorgaben zu Umfang, Inhalt und Qualität für den inzwischen sehr renommierten Künstler: „... soll er machen mit vihlen Bildern wie die Historia an sich selbstens erfordert, alss nemblich Man & Weibs Personen, klein & gross, mager & fett, auch gar wie die Todten ohne Fleisch, auf das künstlichst als ihme immer möglich.“⁸⁶⁶ Kolb wies 1894 darauf hin, dass Ezechiels Vision nichts mit der Auferstehung einzelner aus ihren Gräbern zu tun habe, sondern „die Erhebung des toten und zerstreuten Volkes zu neuem, politischem Leben darstellen will“.⁸⁶⁷ Im Text des Buches Ezechiel heißt es abschließend: „Sie wurden lebendig und sie stellten sich auf ihre Füße – ein großes, gewaltiges Heer.“⁸⁶⁸ Somit



könnte der Auftrag im Jahr 1655 mit der Ezechiel-Vision des Tales der vertrockneten Knochen, die zu neuem Leben erweckt wurden, die Situation nach dem 30-jährigen Krieg angesprochen haben.

Abb. 127 L. Kern, Relieftafel Ezechiels Vision, St. Michael, Schwäbisch Hall, Speckstein, ca. 137 × 113 cm.

⁸⁶⁴ Gradmann 1917, Beleg Nr. 61a, S. 202.

⁸⁶⁵ Gradmann 1917, Beleg 61, S. 202–203 ergänzt um Kossatz 1988, S. 64. Der alttestamentarische Prophet Ezechiel beschreibt in seiner Vision, dass seine Predigt mit dem Wort Gottes dem toten Volk Israel neues Leben geben wird. Das Buch Ezechiel, 37,1–14. In: Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart 2016, S. 1013. In der Luther-Bibel wird von Hesekeiel gesprochen.

⁸⁶⁶ Gradmann 1917, Beleg Nr. 61a, S. 202.

⁸⁶⁷ Kolb, Christian: Der Haller Bildhauer Leonhard Kern. Württembergisch-Franken: Jahrbuch. Historischer Verein für Württembergisch-Franken. Schwäbisch Hall 1894, S. 48–63.

⁸⁶⁸ Ezechiel 37,10 in: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Stuttgart 2016.

Es handelt sich um ein figurenreiches Hochrelief aus Speckstein mit einer alttestamentarischen Auferstehungsszene, die im Buch Ezechiel von 596 v. Chr. schriftlich festgehalten wurde. Das Epitaph steht heute in der Hauptkirche St. Michael in Schwäbisch Hall in einer Seitenkapelle. Dichtgedrängt erheben sich nackte Männer, Frauen und Kinder, die sich aus verteilt liegenden Skeletteilen bilden. Darüber steht der mahnende Prediger Ezechiel umgeben von vier radförmigen Wolkenhaufen aus denen, wie im Bibeltext beschrieben, vier Winde blasen.⁸⁶⁹ Das faltenreiche „barocke“ Gewand Ezechiels und die für Kern überraschende Fülle des Werkes lassen sich als Zugeständnis an die „neue Zeit“ interpretieren. Die Gliederung des Reliefs mit zu den Seiten aufsteigenden Figuren erinnert an Kerns Sintflutrelief (Liebieghaus, Frankfurt), ist aber plastischer, figurenreicher und bewegter. Die in großen gemalten Buchstaben angebrachte Signatur „Leonh. Kern fecit“ am unteren Rand des Reliefs gilt als nachträglich erstellt. Vermutlich wurde sie ergänzt, als das Relief als Epitaph des 1721 verstorbenen Haller Stättmeisters (Bürgermeisters) Christoph David Stellwag (1652–1721) neu genutzt wurde. Seine Verwendung zuvor ist bis heute unklar.⁸⁷⁰ Leonhards Frau Amalia war bei dem 1655 von Leonhard mit 67 Jahren übernommenen Auftrag verpflichtet, bei vorzeitigem Ableben für eine Vertragserfüllung zu sorgen. Vor einer Fertigstellung des Grabmals um das von Leonhard selbst gestaltete Ezechiel-Relief herum, gab es laut Schriftverkehr mit Johann Jakob Betzoldt 1667 Diskussionen zur Rechnung, so dass die Fertigstellung sich möglicherweise über den Tod des Auftraggebers hinaus verzögerte.⁸⁷¹ Johann Jakob Betzoldt hatte in Hall 1662 kurz nach dem Tod Leonhards die Werkstatt seines Vaters Jakob Betzoldt, ebenfalls Bildhauer, übernommen und lebte dort als erfolgreicher Künstler bis 1707.⁸⁷²

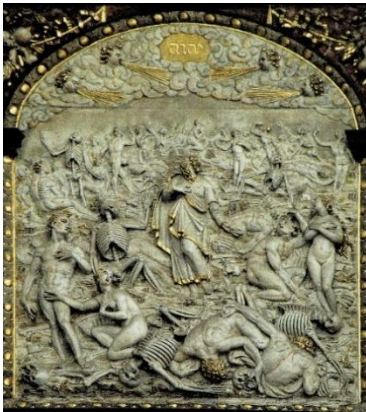


Abb.128 Willem van den Brocke, Ezechiels Vision, 1591, Sandstein, 135 × 125 cm, Epitaph von Eduard Blomke, Danzig, Marienkirche.

⁸⁶⁹ Kern, Leonhard, „Dass Gesicht des Propheten Ezechielis im 37. Cap.“ Speckstein, 1655 ff. 1,13 × 1,37 m (bei Kossatz und nicht 1 × 1 m wie Grünenwald 1969 angibt), spätere Aufschrift am unteren Rand „Leonh. Kern fecit“. Im aktuellen Kirchenführer „Die Michaelskirche in Schwäbisch Hall. Ein Begleiter durch die mittelalterlichen Kirchen St. Michael, St. Katharina und Urbanskirche“ 4. aktualisierte Auflage 2016, 71 Seiten, wird das in der vierten Kapelle ausgestellte Ezechiel-Relief von Leonhard Kern erwähnt, aber nicht abgebildet.

⁸⁷⁰ Kossatz, Tilman: Bemerkungen zu Leonhard Kerns Haller Werken. In: Siebenmorgen 1988, S. 64–66.

⁸⁷¹ Ders. 1988, S. 64–72.

⁸⁷² Deutsch 1990, S. 84–85.

Ein früheres Epitaph von 1591 von Willem van den Brocke mit demselben Sujet in Danzig ist bewegter und figurenreicher als Kerns Arbeit.⁸⁷³ Ezechiel steht nicht distanziert, sondern mitten zwischen den zahlreichen drastisch herausgearbeiteten Skeletten. Die nackten Paarbildungen im Vordergrund zeigen eine erotische Konnotation, die Teilvergoldung deutet auf einen neuen Aufschwung hin.



Abb. 129 L. Kern, Ezechiels Vision, Alabaster, 71,5 × 83 cm, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8482.

Ein weiteres Ezechiel-Relief in Berlin, aus Alabaster gefertigt, wird Leonhard Kern zugeschrieben.⁸⁷⁴ Dieses zeigt in leichtem Querformat einen händeringenden Ezechiel und mehrere Zweiergruppen nackter auferstandener Menschen, die an Figuren anderer Werke Kerns erinnern. Die seitlichen Ränder werden durch zwei stehende Paarfiguren (Adam und Eva, nach dem Sündenfall und nach der Vertreibung) abgegrenzt. Das Bildwerk zeigt mehr Tiefe und mehr Bewegung als das wohl spätere Epitaph in Schwäbisch Hall. Das Relief wurde vermutlich von Kern 1648/49 in seiner Zeit als Hofbildhauer für den Kurfürsten von Berlin–Brandenburg geschaffen, da das Objekt aus der kurfürstlich-brandenburgischen Kunstkammer stammt.⁸⁷⁵ Auffällig ist bei aller Nacktheit, dass die Genitalien im Gegensatz zum Haller Relief nicht zu sehen sind. Ein drittes Ezechiel-Relief in München zeigt bei einer wenig geordneten Komposition, einem detail- und figurenreichen Hintergrund und in den unentschieden wirkenden Formen geringere Bezüge zu Kern, wird aber als ihm nahestehend angesehen.⁸⁷⁶

⁸⁷³ Drost, Willi: Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze. Stuttgart 1963, S. 160, Abb. 53. Drost interpretiert das Geschehen als Auferstehungsszene mit Gottvater im Zentrum.

⁸⁷⁴ Kern, Leonhard, Vision Ezechiels, um 1640–1650, Alabaster, 71,5 × 83 cm. Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8482. In: Grünenwald 1988, Abb. S. 220–221.

⁸⁷⁵ Fründt, Erika: Vision des Ezechiel, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8482. Kunst in Berlin 1648–1987. Berlin 1987, S. 45. Fründt spricht von einer Werkstattarbeit wegen mangelnder Plastizität und unausgewogener Komposition.

⁸⁷⁶ Grünenwald 1988, S. 221–222: Vision Ezechiels, Fränkisch unter Einfluss von Leonhard Kern (Georg Schweigger?), Mitte bis 2. Hälfte 17. Jh., Alabaster, 56 × 31 cm. München, BNM, Inv.-Nr. R2876.



Abb. 130 L. Kern nahestehend, Ezechiels Vision, Alabasterrelief, 56 × 31 cm, München, BNM Inv.-Nr. R2876.

Das Sujet der Vision Ezechiels von der Auferstehung der Gebeine wurde häufiger als Epitaph verwendet.⁸⁷⁷ Zudem war es als Holzschnitt in der Lutherbibel von 1545 gedruckt. Dementsprechend wurde das Motiv in zahlreichen Holzschnitten und Radierungen vor allem im protestantischen Norden Europas verbreitet.⁸⁷⁸ So findet es sich auch als bildhauerische Erzählung, etwa als Holzrelief in Südschleswig um 1590 oder als Steinrelief eines Renaissancekamins von 1560 im Rheinland.⁸⁷⁹ Während Ezechiel als Prophet in der Malerei eine hervorragende Rolle einnahm (etwa durch Gemälde von Raffael, Michelangelo, Rubens) wird seine Vision zum Tal der Knochen in das Bildprogramm der Lutherbibel übernommen, um auf die bevorstehende Erlösung hinzuweisen.⁸⁸⁰ Die Auferstehungsszenen boten Kern die Möglichkeit, Männer, Frauen und Kinder nackt in verschiedenen Ansichten abzubilden und die Ambivalenz des Nackten zwischen Tod und neuem Leben anzusprechen. Dies verdeutlichen die von ihm im Berliner und Haller Epitaph jeweils als Zukunftsträger eingefügten Kinder.

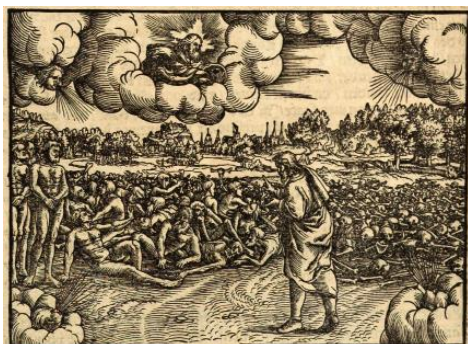


Abb. 131 Ezechiels Vision, Melchior Schwarzenberg, Holzschnitt aus Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch. 2, Wittenberg 1545, S. 94v.⁸⁸¹

⁸⁷⁷ Pigler, Andor: Barockthemen, Bd. I, S. 210–211.

⁸⁷⁸ Radierungen mit der Vision Ezechiels finden sich z. B. von Francisco Collantes 1630, Giovanni Battista Fontana 1579, Jan Collaert 1646, Nicolaus de Bruyn 1606, Giorgio Ghisi 1530 und Johann Sadeler 1579 im Prometheus-Bildarchiv (22.12.2020).

— Die Erweckungsvision Hesekiels, Holzschnitt, Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch. 2, Wittenberg 1545, S. 94v.

⁸⁷⁹ Real, Caroline: Zwischen Gesetz und Glaube: Bilder des alten und neuen Glaubens. In: Hess/Hirschfelder 2010, Abb. S. 122. Mit gefasstem Holzrelief Vision des Ezechiel, Südschleswig, um 1590.

— Riechmann, Ilse-Marie: Prachtkamine des 16. Jahrhunderts in Deutschland. Göttingen 1969, S. 184–187.

⁸⁸⁰ Real 2010, S. 121–122.

⁸⁸¹ Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch. 2, Wittenberg 1545, S. 94v.: Holzschnitt zu Hesekiels Erweckungsvision. Gott erteilt Hesekiel den Befehl (Ez. 37,3–6), den dieser dann – zu den Toten ...

Die Vision des Propheten Ezechiel/Hesekiel fügte sich gut in ein neues Bildprogramm der protestantischen Kirchen ein, das die Heiligen- und Marienbilder der alten Konfession ersetzte. Die Prophezeiung eines neuen Anfangs entsprach der calvinistischen Auffassung, dass der Fleiß und der Erfolg der Gläubigen Gottes Werk vollendet.⁸⁸²

HI. Sebastian



Abb. 132 L. Kern, sign., HI. Sebastian, Elfenbein, Koralle, H. 22,5 cm, München Residenzmuseum, Inv.-Nr. Reiche Kapelle 166. Im Inventar seit 1641/42 gelistet.

Der nach dem Corpus Christi am häufigsten dargestellte nackte männliche Körper in der christlichen Ikonographie ist der des HI. Sebastian. Das war im 15. Jahrhundert allerdings noch nicht üblich, wie Kupferstiche und Holzplastiken zeigen.⁸⁸³ Zu diesem stark verbreiteten Sujet ist eine monogrammierte Version Kerns erhalten. Es handelt sich um eine 22,5 cm große Statuette aus Elfenbein.⁸⁸⁴ Sebastian wird nicht wie üblich als junger (römischer) Soldat gezeigt, sondern als heranwachsender Knabe mit einem androgynen weichen Körper. Er steht im Kontrapost in einer leicht schraubenförmigen Haltung. Der Bauch ist etwas vorgewölbt, locker entspannt und keinesfalls muskulös. Der knöcherne Brustkorb ist wenig ausgearbeitet, steht bei beidseits erhobenen Armen aber im Mittelpunkt und damit zentral im Blickfeld. Zu sehen sind zwei Einschussmale, und zwar rechts über dem unteren Rippenbogen und in der linken Achsel. Pfeile, hier wohl früher vorhanden, fehlen. Das gelockte, kurze Haar ist fein gearbeitet, nicht poliert und kontrastreich. Der Gesichtsausdruck wirkt entspannt, stoisch-geduldig, weder schmerzverzerrt noch ekstatisch. Der Blick geht nach schräg oben, vorbei an dem verknoteten Strick, der seine

⁸⁸² Guttandin, Friedhelm: Einführung in die „Protestantische Ethik“ Max Webers. Opladen, Wiesbaden 1998, S. 83–85.

⁸⁸³ Richter, Jan Friedrich: HI. Sebastian, um 1460. In: Eissenhauer 2021, S. 234–235.

⁸⁸⁴ Kern, Leonhard, HI. Sebastian, Elfenbein, H. 22,5 cm (Statuette), Korallenstock, LK sign. München, Residenzmuseum, Schatzkammer, Inv.-Nr. Reiche Kapelle 166. Abb. Grünenwald 1969 Tafel 7, S. 43.

— Laue, Georg: Kunstammer, München 2016, Farb-Abb. Sebastian mit Korallenstock S. 65.

Handgelenke fesselt. Der Strick um die nackten weiblichen Hüften hält ein auffällig großes, faltenreiches Lendentuch. Dieses ist in sich verdreht, wird zwischen den Oberschenkeln eingeklemmt und fällt locker fast bis an die Knöchel nach unten. Durch diesen rockartigen Akzent wird der feminine Eindruck verstärkt. Der Künstler orientiert sich mit dieser Statuette an der Grundhaltung einer *figura serpentinata*. Dabei zeigt er die *sprezzatura* und *artificiosa* des manieristischen Stils, der erst im 17. Jahrhundert durch die Schriften Belloris in Frage gestellt wird.⁸⁸⁵ Die schmale kreisförmige Elfenbeinplinthe wird von einem schwarzen runden Holzsockel umfasst. Auf diesem steht hinter der Statuette ein sich verzweigender Korallenstock, der die Sebastianskulptur etwa um die Hälfte, also um ca. 10 cm überragt. Er weist mehrere Reparaturstellen auf. Die hellrote Farbe des Korallenstocks kontrastiert stark zum weißen, polierten Elfenbein und zu dem schwarzen Holzsockel. Diese seltene Kombination der verschiedenfarbigen Materialien erhöht den ästhetischen Reiz der Statuette erheblich. Zudem waren Korallen für Kunstkabinette beliebte Objekte.⁸⁸⁶ Der rote Korallenstock unterscheidet sich nicht nur farblich vom harten Elfenbein, sondern auch in seiner brüchigen Materialität. Als Hintergrund evoziert er nicht nur die Blutstropfen vom abgeschlagenen Haupt der Gorgo, die Tränen Christi, das Blut der Märtyrer oder den Feuertod Sebastians, sondern deutet durch seine exotische Herkunft aus dem Meer auf ein Leben in einer anderen nichtirdischen Welt hin. Im speziellen Fall verweist der Korallenstock auf das dem Märtyrer bevorstehende Paradies. Betont man die erotische Konnotation der androgynen Figur wird die, Erfüllung heimlicher Wünsche angesprochen.⁸⁸⁷ In der Kunstsammlung der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt nach dem Tod Herzog Friedrichs (1682) wird ein Sebastian aus roten und weißen Korallen beschrieben, der möglicherweise als Hausikone diente.⁸⁸⁸ Eine Beziehung zu Kerns monogrammiertem Hl. Sebastian ist unwahrscheinlich, ist diese doch in der Inventarliste der Reichen Kapelle in

⁸⁸⁵ Shearman, John: Manierismus. Das Künstliche in der Kunst. Orig. 1967, Frankfurt 1988, S. 13–16.

⁸⁸⁶ Schütte 1997, S. 208–213.

⁸⁸⁷ Schumm, Marianne: Das Kind im Schutz der Koralle. Jahrbuch Württembergisch-Franken, Bd. 58, 1974, S. 200–202.

— Bredekamp, Horst: Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte. Berlin 2005, S. 62–70. Von der Antike bis zur Vormoderne verkörpern Korallen Metamorphosen von Wasser zu Stein, von Blut zu Wein, von Krieg zu Frieden. Der Autor zitiert Jules Michélets (1798–1874) dessen Werk *La Mer* das unbestimmte Wesen der Koralle betont: teils tierisch, teils mineralogisch, teils pflanzlich. Betont Kern durch die Koralle die androgynen Metamorphose seiner Statuette?

⁸⁸⁸ Fleischhauer, Werner: Die Kunstsammlungen der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt. Jahrbuch Württembergisch-Franken, Bd. 58, 1974, S. 211–212: aus der Auflistung nach dem Tod Herzog Friedrichs (1682) anlässlich der Nachlassverteilung an seine drei Söhne: „S. Sebastian aus einem roten Corallenzinken geschnitten stehet an einem weissen Corallenzink als einer Säule“.

München von 1641/42 nachweisbar. Ihr Herstellungsdatum damit ante quem eingrenzbar.⁸⁸⁹

Unter den zahllosen Sebastianskulpturen, sei es in Stein, Holz oder Elfenbein, ist die Pose mit beiden weit über den Kopf erhobenen Armen eher selten. Diese besondere Haltung eines Sebastian findet man vor allem in der Malerei, etwa bei Jacopo Barbari (1450–1516), Lorenzo Costa (1460–1535), Pietro Perugino (1445–1523) und Guido Reni (1575–1642). Fischer sieht für Kerns Statuette einen Bezug von Armhaltung und Fesselung zu einem verlorenen Gemälde von Francesco Francia (1447–1517), das als Radierung von Agostino Carracci (1580) verbreitet war.⁸⁹⁰



Abb. 133 Francesco Francia, Hl. Sebastian. Nachstich von Agostino Carracci nach dem zerstörten Gemälde 1580.

Als cisalpine Vorbilder käme ein Kupferstich von Martin Schongauer (1448–1491) oder ein Werk von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553), jeweils mit beidseits erhobenen Armen in Betracht. Kern dürfte als Vorlage für sein Werk des Sebastians mit beidseits erhobenen Armen auf Gemälde bzw. Radierungen zurückgegriffen haben, um deren Ikonographie für seine Statuette umzusetzen. Diese Pose gibt es allerdings auch ohne direkten Bezug zu Sebastian, etwa als nackten „Jüngling mit erhobenen Armen“ nach Barthélemy Prieur (1536–1611), eine Haltung, die mit Narciss in Verbindung gebracht wird.⁸⁹¹ Durch die Präsentation Sebastians mit beidseits erhobenen Armen wird der größtmögliche Eindruck von Schutzlosigkeit erreicht. Pfeile und Blicke treffen gleichermaßen ungehindert auf einen voll ansichtigen (fast) nackten Körper. Das edle, monochrome Material Elfenbein steigert durch seine Farbe, seine taktilen Eigenschaften und seine Naturhaftigkeit die Nähe zu einem makellosen Inkarnat. Andererseits bleibt es durch die fehlende Farbigkeit und

⁸⁸⁹ Bachtler, Monika, Diemer, Peter, Erichsen, Johann: Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/1642. In: Glaser, Hubert (Hg.): Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. München, Zürich 1980, S. 210.

⁸⁹⁰ Fischer, Fritz: Leonhard Kern und Italien. In: Siebenmorgen 1988, S. 54–55.

⁸⁹¹ Berger 1995, S. 422. Unter der Bezeichnung „Narcissus“ steht ferner eine 41 cm hohe Bronze-Statuette im Paduaner Stil eines unbekannten Bildhauers von etwa 1480 in der Skulpturensammlung des Staatlichen Museums zu Berlin, Inv.-Nr.263.

seine weichgezeichneten Linien konturlos und unwirklich. So mutet die Elfenbeinstatuette in ihrem polierten Glanz auf eine eigentümliche Weise distanziert an.

Die häufigste Variante, nämlich Sebastian mit erhobenem rechtem Arm, eine Haltung, die den segnenden Christus zitiert, passt zu der Zuordnung Sebastians als Patron der Steinmetze. Die gleiche Haltung zeigt auch der gefesselte Gefangene von Michelangelo. Eine Statuette von Kern mit dieser Haltung ist bisher nicht bekannt. Sebastian-Versionen mit beidseits abgesenkten Armen, die an Christus in der Marter erinnern, also das passive Erleiden betonen, zeigen z. B. Andrea Mantegna (1431–1506) als Gemälde (Paris, Louvre) und Georg Petel (um 1601–1634) als Elfenbeinstatuette, von dem auch eine Wiederholung in Buchsbaumholz vorliegt.⁸⁹²



Abb. 134 Michelangelo, Sterbender Gefangener, 1513–1516, Marmor, Paris, Louvre.

Die Bildkopie des Sterbenden Gefangenen aus dem Kunsthandel mit der Inszenierung vor einer roten Wand (Abb. 134) erinnert an Kerns Sebastian vor der Koralle. Die rote Farbe im Hintergrund und das von schräg oben fallende Licht führen zu einer starken Dramatisierung.



Abb. 135 links, Georg Petel, Hl. Sebastian, Elfenbein H. 29,6 cm, München BNM Inv.-Nr. R4600.



Abb. 136 rechts, L. Kern zugeschr., Gefesselter Jüngling (früher Grünenwald 1969: Hl. Sebastian), Elfenbein H. 19,1 cm, München, BNM Inv.-Nr. R4596.

Bemerkenswerterweise ist eine Sebastianstatuette von Kern aus Holz nicht bekannt. Offenbar wählte der Bildhauer Elfenbein für diesen Heiligen aus, weil das Inkarnat so am schönsten und am reinsten darzustellen ist. Seine makellose Haut

⁸⁹² Richter, Thomas: Heiliger Sebastian in der Marter. In: Schmidberger, Ekkehard, Richter, Thomas (Hg.): Schatzkunst 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im MHK. Kassel 2001, S. 216–217.

wird nur punktuell von den Pfeilen verletzt. Hinzu kommt die besondere haptische Qualität von Elfenbein, welche den kleinen, handlichen Statuetten eine zusätzliche erotische Note verleiht.⁸⁹³ Das Primat des Schönen und Begehrten gegenüber dem Schrecken und dem Hässlichen bleibt gewahrt.⁸⁹⁴ Dies macht ihn zum Idol der homoerotischen Männer und zum Schutzpatron der Pestkranken.⁸⁹⁵ Georg Petel etwa schuf Sebastianskulpturen aus Elfenbein und Buchsbaumholz während der Pestepidemie in Augsburg (1628/29) in der Haltung eines Sebastians in der Marter und erlag selbst 1634 vermutlich dieser Seuche.⁸⁹⁶

Eine Elfenbeinversion eines Hl. Sebastians mit abgesenkten Armen (München, Abb. 136) wird Leonhard Kern zugeschrieben.⁸⁹⁷ Der an einen Baumstumpf gefesselte Heilige ist nackt bis auf einen doppelt geführten Strick um die Hüften, der ein auffällig großes geknotetes Lendentuch mit grobem Faltenwurf hält. Beide Arme sind abgesenkt. Kopfhaltung und Blick verweisen nach oben. Der Gesichtsausdruck ist leidend, emotional beteiligt. Das Haupthaar ist ungewöhnlich üppig, schulterlang, lockenreich und stark gesträhnt und damit untypisch für Kern. Die Haltung des in leichtem Kontrapost gering bewegten Körpers wirkt unbeholfen. Die Statuette ist plump und relativ grob gearbeitet. Eleganz und Spannung des signierten Gegenstückes fehlen. Berliner spricht deshalb m. E. zu Recht das Werk einem Nachfolger Kerns zu.⁸⁹⁸



Abb. 137 L. Kern, Gefesselter Jüngling mit Knaben, H. 42 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 4549.

Dagegen stimmt die Elfenbeinstatuette „Gefesselter Jüngling mit Knaben (Wien) in Stil und Haltung (abgesenkte Arme) gut mit der Formsprache Kerns überein. Auch wenn Attribute wie Pfeile oder Wunden fehlen, drängt sich ein Bezug zu

⁸⁹³ Lu, Haohao: Enacting the erotic body: pictorial and spectatorial evocations of corporeality among Jan Gossaert and his patrons. In: Melion 2017, S. 139–157.

⁸⁹⁴ Oy-Marra, Elisabeth: Bildstrategien von Schrecken und Erlösung. Der geschundene Körper christlicher Märtyrer in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Zenck, Martin, Becker, Tom: Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien. Berlin 2007, S. 249–273.

⁸⁹⁵ <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienS/Sebastian.htm> (16.3.2020).

⁸⁹⁶ Krempel 2007, S. 26–27.

⁸⁹⁷ Grünenwald 1969, Wvz. 62, Tafel 44, S. 43. Hl. Sebastian. Elfenbein. H. 19,1 cm. München BNM Inv.-Nr. R 4596. Heute bezeichnet als Gefesselter Jüngling.

⁸⁹⁸ Berliner 1926, S. 56.

Sebastian auf. Der die Fesseln lösende Knabe (oder greift er unter den Schurz?) könnte die Funktion der dem Hl. Sebastian helfenden Irene übernehmen und damit das homoerotische Element in kaum verschlüsselter Form verstärken.⁸⁹⁹



Abb. 138 L. Kern zugeschrieben, Hl. Sebastian mit Engel, Elfenbein, H. 37,5 cm, Florenz, Museo degli Argenti.

Überdies wird seit 1967 Leonhard Kern eine Sebastian-Statuette aus Elfenbein im Palazzo Pitti, Florenz zugeschrieben. Sein linker Arm ist über dem Kopf an einen Baumstamm gefesselt, im rechten Unterleib steckt der einzige Pfeil. Ein Schussloch ohne Pfeil liegt unter der linken Achsel. Als seltene Besonderheit bringt ihm ein kleiner Engel (oder ist es der geflügelte Amor?), der in horizontaler Lage an dem Baumstamm hinter ihm befestigt ist, den Palmzweig des Märtyrertums. Diese Statuette ist seit 1670 vor Ort registriert, weshalb eine Fertigung von Kern in Florenz um 1610 vermutet wird.⁹⁰⁰ Eine sehr ähnliche, etwas gröbere Elfenbeinstatuette in Ansbach wird mit dem Sebastian in Florenz in Beziehung gesetzt, wobei für beide eine Buchsbaumstatuette in Venedig als Vorlage diskutiert wird.⁹⁰¹ Allerdings könnten auch Druckgraphiken mit diesem Sebastian-Typus als Vorlage gedient haben, wie etwa die Radierung von Willem Paneels (um 1600–um 1634), der für Rubens gearbeitet hat.⁹⁰²

⁸⁹⁹ Grünenwald 1969, Gefesselter Jüngling mit Knabe, Elfenbein, H. 42 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 4549. Wvz.117, Taf. 22. Mit der seitlichen Neigung des Jünglings wird die Krümmung des Zahnes berücksichtigt.

⁹⁰⁰ Schmidt, Eike D.: San Sebastiano, Leonard Kern, Elfenbein, H. 37,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Inv.-Nr. Bg. Avori 1879, n. 138. In: Schmidt, Eike D., Sframeli, Maria (Hg.) 2013, Kat.-Nr. 44.

⁹⁰¹ Hennl 2017, S. 55–56 und Abb. 80–88.

⁹⁰² Paneels, Willem, Radierung, um 1620, Sebastian mit erhobenem linkem Arm und Engel mit Krone. <https://www.alamy.de/h-sebastiaan-landschaft-mit-dem-heiligen-sebastian> (08.04.2021).



Abb. 139 Hl. Sebastian, Elfenbein H. 22 cm, München, von der Kunst-
kammer Georg Laue 2016 als Werk L. Kerns genannt, obwohl 2015 im
Kunsthandel Matthias Steinl zugeschrieben.⁹⁰³

Eine weitere Elfenbeinstatue in einer Privatsammlung in München wird ohne Einschränkung mit Leonhard Kern in Verbindung gebracht (Abb. 139).⁹⁰⁴ Die 22 cm große Skulptur zeigt einen vollständig nackten jungen Mann, der mit drei Extremitäten an einen Baumstumpf gefesselt ist und Einschussspuren am rechten Hals und am rechten Mittelbauch aufweist. Die Figur zeigt ausgeprägte manieristische Züge mit überlangen, sehr schlanken Extremitäten, ausgeprägter Torsion und leidendem Gesichtsausdruck mit Stirnfalten. Der Körper ist idealisiert, der Bauch eingezogen, die Muskulatur betont. Das Haupthaar ist mit üppigen Locken perückenartig hervorgehoben. M. E. passen die betont manieristische Art, der idealisierte Körper, der leidende Ausdruck und die grobe Lockung des Haupthaars nicht zur Formensprache Leonhard Kerns. Zudem ist im Werk Leonhard Kerns ein völlig nackter männlicher Körper bei einer Einzelfigur sakraler Thematik, von Adam abgesehen, nicht anzutreffen. Die Zuschreibungen der drei verschiedenartigen, nichtsignierten Sebastianstatuetten an Leonhard Kern zeigen beispielhaft die Schwierigkeiten sowohl bei der Klärung einer Urheberschaft als auch für eine Beurteilung seiner Fähigkeiten zur Inventio.

Die Figur des Hl. Sebastian faszinierte zahllose Künstler und Betrachter. Überwiegend passt die Ikonographie, wie von Kern übernommen, zu einem von der Folterung wenig beeindruckten Märtyrer, der sich vor den Pfeilen geschützt weiß, wie etwa in dem Gemälde von Agnolo Bronzino.⁹⁰⁵ Daneben findet man nicht selten einen expressiven Ausdruck des Schmerzes, auch mit anklagender Gestik und aktiver Gegenwehr, wie etwa in der extrem dynamischen Elfenbeinskulptur eines

⁹⁰³ Steinl, Matthias zugeschrieben, Hl. Sebastian, Elfenbein H. 22 cm, Auktion 1049, 2015 – Lot 1569 (Iempertz.com). (10.10.2022).

⁹⁰⁴ Laue, Georg (Hg.): Kunstsammlung Laue, München 2016, S. 66–67.

⁹⁰⁵ Eclercy, Bastian: Agnolo Bronzino, Heiliger Sebastian, um 1528/29, Öl auf Holz, 87 × 76,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza Inv.-Nr. 64, in: Ders. (Hg.) *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*. Ausstellungskatalog, Städelmuseum Frankfurt, München, London, New York 2016, S. 141–142, Abb. S. 143.

Sebastian von Jacobo Agnesius (1590 bis ca. 1640), die aus heutiger Sicht sado-masochistische Züge trägt.⁹⁰⁶



Abb. 140 Jacobo Agnesius zugeschrieben, Hl. Sebastian, um 1638, Elfenbein, H. 32,5 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. TH 158.

Der Legende nach ist Sebastian nicht durch die Pfeile, sondern nach vorübergehender Hilfe durch die Hl. Irene schließlich auf dem Scheiterhaufen gestorben. Das Sebastian-Sujet übernimmt in seiner Ambivalenz zwischen Andachtsbild und Erotik eine besondere Rolle, und zwar schon seit der Frührenaissance.⁹⁰⁷ Als Beispiel für das frühe 16. Jahrhundert mag das Altargemälde „Hl. Sebastian mit dem Engel“ (1514/15) von Girolamo Savanorola, genannt Fra Bartolommeo (1472–1517) dienen, das nur als Kopie erhalten ist. Der Maler bildet Sebastian in der gleichen Pose ab wie die Protagonisten in seinen großformatigen Altarbildern „Mater Misericordia“ und „Salvator Mundi“, also mit erhobenem rechtem Arm. Sebastian malt er in Überlebensgröße von mehr als 2,5 Meter und stellt ihn nahezu nackt dar, angetan mit einem nur sehr schmalen Lendentuch, welches zudem aus durchsichtiger Gaze besteht und damit einen Venus-Bezug evoziert. Über Sebastian schwebt ein nackter Knabe mit Flügeln, der ihm die Märtyrerpalme reicht. Das Gemälde galt als die größte Abbildung eines Nackten in Florenz und erzeugte durch die Wiedergabe als Nischenfigur den Eindruck einer Großskulptur. Als Vorlage diente dem Maler wohl eine Marmorstatue des Bacchus von Jacopo Sansovino von 1512. Bald nach dem Tod des Malers 1517 wurde das Gemälde „Sebastian mit dem Engel“ aus dem Altarraum entfernt und von dem Convento di San Marco, Florenz verkauft, vermutlich wegen seiner lasziven Nähe zu Bacchus.⁹⁰⁸ Der erotische Anklang in der monogrammierten Sebastianskulptur Kerns ist offensichtlich. Der Künstler zeigt uns kein martialisches Bild eines Märtyrers. Vielmehr wird durch weibliche Hüften und durch einen leicht vorgewölbten, weich erscheinenden Unterleib ein femininer Eindruck erzeugt. Damit trägt die Statuette androgyne Züge und hat so gleichzeitig homo-

⁹⁰⁶ Malgouyres, Philippe: Ivoires de la Renaissance et des temps modernes. La collection du musée du Louvre. Paris 2010, S. 34–36.

⁹⁰⁷ Wall, Rachel. Saint Sebastian in the Renaissance: The Classicization and Homoeroticization of a Saint. *Art Journal*, Heft 1, 2012, S. 11–23.

⁹⁰⁸ Cox-Rearick, Janet: Fra Bartolomeo's St. Mark Evangelist and St. Sebastian with an angel. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Bd. 18, 1974, S. 329–354.

und heteroerotische Komponenten. Eine solche Ambiguität war am Beispiel des Sebastian in der Renaissancekunst des 16. und 17. Jahrhunderts weit verbreitet.⁹⁰⁹ Derartige Werke waren besonders für private Sammlungen begehrt.⁹¹⁰ Den Hintergrund lieferte die Rückbesinnung auf die Neuplatoniker Philon (159/158–84/83 v. Chr.) und Origenes (gest. 268 n. Chr.), die bei den Renaissance-Humanisten wie Pico della Mirandola oder Marcilio Ficino in hohem Ansehen standen.

Christliche Sujets im Statuettenformat, zumeist Kruzifixe oder Beweinungsreliefs, hatten häufig die Funktion eines privaten Andachtsbildes und dienten weniger liturgischen Zwecken.⁹¹¹ Durch das Ansehen kleiner Bilder oder von Statuetten wurden Empathie, Mitleid und Glauben geweckt und erlebbar gemacht. Hierauf weisen etwa Funde im Chorgestühl des Klosters Wienhausen hin, die auch Kleinplastiken umfassten.⁹¹² Im 17. Jahrhundert nahmen erotische Inhalte auch von Kleinplastiken mit christlichen Sujets zu, wie es beispielhaft das Elfenbeinrelief mit der büßenden Maria Magdalena von Christoph Angermair zeigt.⁹¹³

4.4.3 Genresujets

(Avaritia und Luxuria, Geldzähler, Gleichgewichtsprobe, Echohörerin, Kegelspiel)

Das Leonhard Kern zugeschriebene Werk zeigt neben den zeittypischen ikonographischen Sujets religiöser oder mythologischer Themen Bildwerke mit einem Alltagsbezug. Diese bieten eine Ambivalenz zwischen Genreszenen und allegorischem Charakter.⁹¹⁴ Besondere Akzente sind zusätzlich auf Einflüsse des großen Krieges zurückzuführen. Da Bildhauerarbeiten zu Genresujets im frühen 17. Jahrhundert noch kaum verbreitet sind, betritt Kern hier inhaltlich und formal ein wenig bearbeitetes Feld. Orientierung und Anregungen für ihn sind eher durch druckgraphische Vorlagen als durch skulpturale Arbeiten zu erwarten.

⁹⁰⁹ Koos, Marianne: Dosso's ambiguity. In: Kohl, Jeanette, Koos, Marianne, Randolph, Adrian W. B. (Hg.): Renaissance love. Eros, passion, and friendship in italian art around 1500. Berlin, München 2014, S. 45–61.

⁹¹⁰ Sternweiler, Andreas: Darstellungen der Knabenliebe in den Kunstsammlungen um 1600. In: Ders.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993, S. 289–302.

⁹¹¹ Schade, Karl: Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs. Weimar 1996, S. 70–81.

⁹¹² Appuhn, Horst, Heusinger von, Christian: Der Fund kleiner Andachtsbilder des 15.–17. Jahrhundert im Kloster Wienhausen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 4. 1965, S. 157–178.

⁹¹³ Angermair, Christoph: Büßende Maria Magdalena. 1632/1633, Elfenbein, D 11,8 cm. Neapel, Nationalmuseum di Capodimonte, Inv.-Nr. N. OA 10031. In: Schmidt/Srfameli 2013, S. 178–179.

⁹¹⁴ Tokumitsu 2012 wies mehrfach auf diese Doppelrolle hin, die Kern seinen Werken gibt.

Avaritia und Luxuria



Abb. 141 L. Kern, Junge Frau, ihr Haar flechtend (Luxuria), Obstbaumholz, H. 22,8 cm, Washington, NGA, Smith Collection.

Abb. 142 L. Kern, Alte Frau mit Geldbeutel (Avaritia), Obstbaumholz, H. 23 cm, Washington, NGA, Smith-Collection.

Das ikonographische Spektrum der Nacktheit wird in einer Sitzgruppe offenkundig, die auf Leonhard Kern zurückgeführt wird. Tatsächlich passen die gelungenen Proportionen der nackten Körper, ihre verhaltene Bewegung, die Formensprache und die sorgfältige Ausführung zu Werken des Haller Bildhauers. Es handelt sich um zwei kleine Holzskulpturen mit einer alten Frau und einer jungen Frau, die offensichtlich als Pendant gefertigt wurden. Beide Frauen sind nackt, annähernd gleich groß und sitzen auf gleichartigen kantigen Blöcken.⁹¹⁵ Die junge Frau sitzt mittig, gut austariert und sicher auf ihrem Block, die Alte mit nur einer Gesäßhälfte labil auf der Kante ihres Sitzes. Ihre Haltung mit nach rechts gedrehtem Oberkörper und Kopf sowie der sich auf die Sitzfläche stützenden Hand gleicht der des Geldzählers. Ihr männlich anmutender Körper (wie bei der Menschenfresserin) ist muskulös, zeigt aber starke Altersspuren, auch in der Rückenansicht. Ihre Brüste hängen symmetrisch schlaff am Körper. Die verhärmte Frau hält in der linken Hand einen teilentleerten Geldbeutel. Dieser entspricht in Größe und Aussehen einer der atrophierten Brüste. Ähnlich wie der Geldzähler hält sie den Geldbeutel eng an ihrem Oberschenkel nahe der Sitzkante. Ihre Bezeichnung Avaritia/Geiz unterstreicht ihren allegorischen Charakter. Die Metapher der geizigen alten Frau, die sich an ihr Geld klammert, ist durch die ungewöhnlich expressive und empathische Wiedergabe durch den Bildhauer möglicherweise nicht nur allegorisch gemeint, sondern könnte auch Ausdruck einer individuellen Notlage in der Hyperinflation der Kriegszeit sein.

Als Pendant ist die Holzstatuette einer jungen nackten Frau zu sehen, die mit beiden Händen ihren üppigen langen Haarzopf flicht und versonnen lächelnd vor sich hinschaut. Ihre Bezeichnungen lauten mal „Lust“, mal „Luxuria“, Begriffe, die inhaltlich für Genusssucht und Unzucht stehen. Diese gehören in den Kanon der Hauptsünden. Die Verführung durch die angenehme Gestalt der Luxuria mahnt, die nachfolgende Strafe nicht zu vergessen. Der Bildhauer spielt hier mit der Ambivalenz von

⁹¹⁵ Kern, Leonhard, Avaritia und Luxuria, 2. Viertel 17. Jh., Obstbaumholz, Avaritia H. 23 cm, Luxuria H. 22,8 cm, Robert H. Smith Collection, Washington NGA No. 76. Abb. in Dickerson 2015, S. 53 u. S. 55.

Sünde und Genuss. Die Anregung zur geizigen Alten erhielt Kern möglicherweise über ein Gemälde Albrecht Dürers⁹¹⁶ oder über eine als Druck verbreitete Zeichnung Michelangelos „Il Sogno“. Diese zeigt Zitate zu den sieben Todsünden, darunter einen Geldbeutel, der dem entspricht, den die Avaritia an sich presst.⁹¹⁷ Pisanello zeichnet um 1426 eine nackte Luxuria in lasziver Haltung, begleitet von einem Kaninchen.⁹¹⁸ Neben den moralischen Hinweisen auf die Sünden Geiz und Wollust wird in den Statuetten die Bedeutung der ablaufenden Lebenszeit angesprochen, ein Sujet, das Leonhard Kern als Memento-mori-Arbeiten mehrfach umgesetzt hat.



Abb. 143 Bloemaert, Cornelis, Eine alte Frau bei Kerzenschein Geld zählend, oder Avaritia (Der Geiz), HAUM, Kupferstich, 18,2 × 13,8 cm, HAUM KK Inv.-Nr. SSavery AB 3.63.

Die geldgierige Alte ist ein verbreitetes Sujet in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.⁹¹⁹ Das Prüfen der Geldstücke durch sehbehinderte, brillenträgende alte Frauen wird nicht selten in den Kontext der Kupplerin käuflicher Dirnen gestellt, die wiederum vom Freier betrachtet werden. Damit wird das Sehen als wichtiger Sinn herausgestellt, aber in einen moralisch negativen Zusammenhang gebracht. Weitet man den Blick über die den Geiz und die Erotik ansprechenden Themen hinaus, ist der physiologische Sinn des Sehens im 17. Jahrhundert von zentraler Bedeutung. Die Naturwissenschaft mit Optik, Nautik, Astronomie, Mikroskopie und die sich verselbständigenden Geisteswissenschaften sind auf Erkenntnisse und Wissen durch Sehen angewiesen. Die Tätigkeit des wahrheitssuchenden Philosophen Baruch de Spinoza (1632–1677) als Glasschleifer für Lesebrillen ist in

⁹¹⁶ Dürer, Albrecht, Alte Frau mit Geldbeutel, Lindenholz, 25 × 29 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. GG849. <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?sd%5BwCode%5D=5ca611c47b733> (19.05.2021).

⁹¹⁷ Schmidt, Eike D., Sturman, Shelley: Lust and Avarice. Leonhard Kern, 1588–1662. In: Dickerson, C. D. III, Sturman, Shelley (Hg.): Bronze, Boxwood, and Ivory in the Robert H. Smith collection of Renaissance sculpture. London 2015, S. 52–56.

⁹¹⁸ Pisanello, Luxuria, um 1426, 13 × 15 cm, Feder in Braun auf rötlich grundiertem Papier, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.

⁹¹⁹ Seaman, Natascha: Desire by candlelight. Body and Coin in Gerrit van Honthorst's Old woman with coins. In: Melion, Walter S., Woodall, Joanna, Zell, Michael (Hg.): Ut pictura amor. The reflexive imagery of love in artistic theory and practice, 1500–1700. Leiden, Boston 2017, S. 730–760.

mehrfacher Hinsicht paradigmatisch. In der bildenden Kunst wächst der Blick über die ikonographischen Zeichen hinaus in die inhaltliche Tiefe der Zusammenhänge.

Der Betrachter kann über die allegorische Mahnung zu den Hauptsünden Avaritia und Luxuria hinaus die Nuditatis in unterschiedlicher Akzentuierung wahrnehmen, sei es als Memento mori sei es als angenehme Verheißung. Im calvinistischen Nordeuropa hatte der geschäftliche Erfolg zweifellos einen hohen Stellenwert. Seine negativen Seiten wurden durch strenge moralische Kategorien gemildert, die nicht zuletzt durch allegorische Bilderfindungen angemahnt wurden (siehe Abb. 144). In diesem erzieherischen Kontext ist die Gruppe Luxuria und Avaritia zu sehen. Das prodesse et delectare wird zugleich in den zeitlichen Ablauf des Lebens gestellt.



Abb. 144 Gerard van Groenningen, 1573, Cultura Mundi. Radierung, HAUM, Inv.-Nr. KK HAB C 453 c. Die personifizierte Cultura übergibt den Lorbeer an das Herz und nicht an Ruhm, Geiz oder Ehrgeiz.

Geldzähler

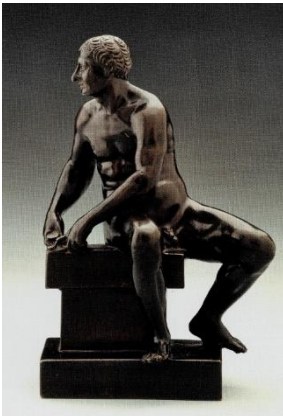


Abb. 145 L. Kern, Geldzähler, Bronze, H. 21,5 cm, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1996-456.

Abb. 146, Detail Geldzähler, Stuttgart.

Anlass zu ähnlichen Überlegungen bietet eine nichtsignierte Statuette mit dem Titel „Geldzähler“. Es handelt sich um eine Kleinbronze, die aufgrund der stilistischen Besonderheiten Leonhard Kern zugewiesen wird.⁹²⁰ Es existieren zwei leicht verschiedene Güsse. Nur die seit 2008 in der National Gallery of Art, Washington vorhandene Version ist im Werkverzeichnis von 1969 und 1988 aufgelistet.⁹²¹ Der

⁹²⁰ Weihrauch 1967, S. 340.

⁹²¹ Kern, Leonhard, Geldzähler, um 1635, Bronze, H. 22,3 (Grünenwald 1969) bzw. 22,8 cm (Grünenwald 1988) bzw. 22,1 cm (Smith Collection 2007), Grünenwald 1969, Wvz. 2, Tafeln 18, 19, S. 37.

zweite differenziertere Guss wurde 1996 vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart aus dem Kunsthandel erworben.⁹²² Die Kleinbronze des Geldzählers kann ein Abguss eines Holzmodells sein, das möglicherweise auch für eine Elfenbeinversion zur Verfügung stand.⁹²³

Es handelt sich um einen völlig nackten mittelalten Mann, der mit nach links gespreizten Beinen auf einem zweigestuften kantigen Block sitzt. Sein Genitale liegt der Sitzfläche auf. Oberkörper und Kopf sind stark nach rechts gedreht. Beide Hände liegen nebeneinander nahe seinem rechten Oberschenkel auf dem Sitzblock und halten bzw. schützen mindestens sieben scheibenförmige münzartige Objekte ohne Prägemuster. Eines dieser Objekte scheint fast über die Kante der Unterlage zu rutschen. Sein Blick geht nicht zu den Geldstücken, sondern zur Seite zu einem imaginären Gegenüber. Der Blick wird von einer ernsten, skeptisch abwehrenden Mimik mit gerunzelter Stirn begleitet. Im Stuttgarter Guss sind Haare, Nase, Hände und Geldstücke sorgfältiger ausgeführt als im Guss in der Smith Collection, der überdies deutlich heller ist. Eine Metallanalyse ergab für die Version in der Smith Collection eine weitgehend gleiche Legierung wie sie von der Nürnberger Gießerei Wurzelbauer bekannt ist.⁹²⁴ Formal zeigt der sitzende nackte Mann mit der ausgeprägten Körperdrehung und den gespreizten Beinen eine Beziehung zu Michelangelos *Ignudi* in der Sixtinischen Kapelle, die Kern wohl gesehen hat.

Die inhaltliche Bedeutung der Kleinbronze ist unklar.⁹²⁵ Die Bezeichnung Geldzähler geht auf Weihrauch zurück, trifft die Aussage der Statuette aber nicht wirklich.⁹²⁶ Zählt er das Geld oder rafft er die Münzen wie Grünenwald meint?⁹²⁷ Die verschobene, leicht schiefe Sitzfläche, die labile Sitzhaltung des Mannes, seine sprungbereite Beinhaltung, seine angehobenen, die Plinthe deutlich überragenden Füße, all dies passt nicht zur konzentrierten Arbeit eines Geldzählers. Die schützende Haltung der dicht nebeneinander liegenden Hände, eine absturzgefährdete Münze an der Kante der Sitzfläche und der kritisch-abweisende Blick sprechen weniger für einen Geldraffer als vielmehr für eine Geste der Abwehr einer drohenden Gefahr für das geschrumpfte Vermögen. Dazu würde auch die Nacktheit des Mannes gut passen. Demnach würde wiederum ein konkreter Zeitbezug vorliegen, der die Gefährdung der ökonomischen Lage anspricht. Kern selbst hat erhebliche, wenn auch

Penny, Nicholas (Hg.): Recent acquisitions made to the Robert H. Smith collection of Renaissance bronzes. A supplement to the catalogue volume *Art of the Renaissance bronze 1500–1650*. London 2007, S. 54–60.

⁹²² Fischer, Fritz: Erwerbsbericht. Kern, Leonhard, Geldzähler. Bronze, H. 21,5 cm. Inv.-Nr. 1966.456. Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in BW. Bd. 34, 1997, S. 172–174.

⁹²³ Fischer 2004, S. 82.

⁹²⁴ Penny 2007, S. 60.

⁹²⁵ Fischer 2004, S. 82.

⁹²⁶ Weihrauch 1967, S. 340–341.

⁹²⁷ Grünenwald 1969, S. 37.

nicht existentielle Verluste durch den Dreißigjährigen Krieg erlitten.⁹²⁸ Das Werk Pieter Bruegels d. Ä. liefert wie schon zuvor Hieronymus Bosch drastische Beispiele für den Zwang der ökonomischen Verhältnisse.⁹²⁹ Diese haben sich in der Malerei, nicht aber in der Skulptur niedergeschlagen.

Das Motiv des Geldzählens bzw. des Goldwiegens war besonders in der niederländischen Genremalerei und Druckgraphik verbreitet. Das Feilschen um einen angemessenen Geldbetrag, sei es beim Hochzeitsvertrag, beim Zähne ziehen oder im Bordell war ein beliebtes Genre-Motiv.⁹³⁰ Offensichtlich orientierte sich Kern für seine Inventio zum Geldzähler an der Druckgraphik, wenngleich eine wirklich passende Vorlage fehlt. Ob er das Sujet der geizigen alten Frau erweitern wollte, bleibt offen. Die Assoziation von Geldmangel und Nacktheit ist heute zwar sprichwörtlich, aber in der skulpturalen Kunst des 17. Jahrhunderts völlig ungewöhnlich. Zu einer Allegorie der Armut lässt sich der nackte Mann kaum zuordnen, da er jung, muskulös und aktiv handelnd ist. Für eine Genre-Situation, etwa nach verlorenem Kartenspiel, gibt es keinen Hinweis durch weitere Attribute. Ein Bezug zum Krieg ist denkbar, aber allenfalls indirekt abzuleiten. Die Interpretation des Geldzählers war für den zeitgenössischen Betrachter möglicherweise unproblematisch. Für uns ist eine ikonographische Ableitung schwieriger. Zwanglos passende Vorlagen sind auch in der Druckgrafik nicht präsent. Bemerkenswert ist der sachliche und sorgfältige Umgang mit Münzgeld. Dieses Faktum führte zu der deskriptiven Bezeichnung „Der Geldzähler“, wenngleich die gespannte Körperhaltung und die offensichtliche Sorge um die Münzen dazu nicht passen. Über die Nacktheit des Mannes ergibt sich die Möglichkeit zu einer Allegorie. Für diese klingt aber eher kein negativer Bezug zum Geld an wie etwa Geiz, Habgier oder Raffsucht. Vielmehr könnte der Bildhauer die ihm zweifellos vertraute Tugend der Sparsamkeit als Personifikation wiedergeben. Diese ist in Notzeiten besonders wichtig, ist aber auch im Alltag ständiger Begleiter. Eine Allegorie der Sparsamkeit würde durch ihre Wiedergabe als kräftesparende Sitzfigur passend umgesetzt. Ein positiver Beiklang wird auch durch die Verwendung einer kräftigen männlichen Person erreicht, während die Rolle der Frau, entgegen der Realität, oft mit Verschwendung und Geiz konnotiert wird.

Sitzfiguren sind bei Leonhard Kern auffällig zahlreich. Das betrifft sowohl seine wenigen Großplastiken in Nürnberg und Regensburg, die mit einer Ausnahme sitzen, als auch die Einzelfiguren im kleinen Format, sei es mit religiöser (Johannes der Täufer, Stuttgart), sei es mit profaner Thematik (Fortuna, Kassel). Kerns sitzende

⁹²⁸ Beutter in: Siebenmorgen 1988, S. 22–30.

⁹²⁹ Raupp, Hans-Joachim: Ökonomische Didaktik und Satire bei Pieter Bruegel dem Älteren. Anmerkungen zu „Prudentia“ und zur „Mageren und fetten Küche.“ Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 63, 2002, S. 237–258.

⁹³⁰ Klessmann, Rüdiger: Die holländischen Gemälde. Kritisches Verzeichnis mit 485 Abbildungen. HAUM, Braunschweig 1983.

Figuren wirken nicht selten wie in der Bewegung erstarrt. Vermutlich kam diese Form der skulpturalen Gestaltung seinem Ziel einer einprägsamen Aussage ohne Ablenkung entgegen. Die Ruhe, die seine Sitzfiguren als kompakte, bewegungsarme Statuetten ausstrahlen, ist ein Charakteristikum, das sein gesamtes Werk durchzieht. Das gilt – materialunabhängig – etwa für den sitzenden Johannes den Täufer aus Elfenbein (Stuttgart), die Alabasterfigur Christus in der Rast (Wien), die Kleinbronze Sinnendes Mädchen mit Buch (Neuenstein) oder die Holzstatuette Sinnende Frau (Wien).⁹³¹

Genre-Bildwerke der frühen Neuzeit in großem Format sind selten und finden sich vor allem in Gärten und Parks oder als Brunnenplastik, also in einem Bezug zur Natur. Vorbildhafte große Skulpturen unbekleideter männlicher Sitzfiguren, also profane Werke, waren im frühen 17. Jahrhundert etwa der Torso vom Belvedere,⁹³² die Skulptur des Dornausziehers⁹³³ oder die Sklaven von Pietro Tacca.⁹³⁴ Diese Werke wurden im Statuettenformat nachgebildet und als Repliken in Kunstkammern gesammelt. In der Tat eignen sich Genreszenen eher für das Statuettenformat, während das große Format bevorzugt der Repräsentation dient. Für das 16. Jahrhundert sind im süddeutschen Raum nur gelegentlich kleinformatige Genrefiguren nachweisbar, wie etwa ein Nürnberger Bauernpaar auf dem Markt.⁹³⁵ Italienische Kleinbronzen der Renaissance zeigen oft noch einen mythologischen Bezug, wie etwa die Satyrstatuetten von Andrea Riccio oder von Severo da Ravenna, die das Triebhafte verkörpern. Die Holzstatuette eines ruhenden Holzfällers von Riccio muss dagegen als Besonderheit gelten, knüpft aber wohl an das Sujet Christus in der Rast an.⁹³⁶ Giambolognas Kleinbronzen, etwa 50 Jahre später zum Vogelsteller und zum Dudelsackpfeifer zeigen, dass Alltagsthemen das Bildprogramm allmählich erweitern.⁹³⁷ Das gilt auch für Statuetten des französischen Hofkünstlers Barthélemy Prieur, wie etwa „Kavalier und Magd“ um 1600.⁹³⁸ Im 17. Jahrhundert konnten dann Genreszenen in fürstlichen Kunstkabinetten einen hohen Stellenwert

⁹³¹ jeweils im Werkverzeichnis Leonhard Kern bei Grünenwald 1969.

⁹³² Torso vom Belvedere, antike Marmorreplik, Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 1192.

⁹³³ Dornauszieher, antike Replik 1. Jh. BC, Marmor, 92 × 50 × 16 cm, Modena, Galleria Estense Inv.-Nr. GE00416. Abb. in Paolozzi Strozzi, Beatrice, Bormand, Marc (Hg.): *The springtime of Renaissance. Sculpture and the arts in Florence 1400–1460*. Florenz 2013.

⁹³⁴ Tacca, Pietro, Vier gefesselte Sklaven, um 1622, Bronze, Livorno, Monument Großherzog Ferdinand I.

⁹³⁵ Anonymus, Bauernpaar auf dem Markt, 1587, Lindenholz, farbig gefasst, datiert, H. 38,8 cm Bauer, H. 36,2 cm Bäuerin, Nürnberg GNM Inv.-Nr. Pl.O 2788 und Pl.O2789 in: Hess 2010, S. 423.

⁹³⁶ Riccio, Andrea, Ruhender Holzfäller, Terracotta gefasst, H. 37 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 7345. Die Sitzfigur zeigt eine Beziehung etwa zu Christus in der Rast von Leinberger, Hans, um 1525, Lindenholz, gefasst, H. 75 cm, Berlin SMB-SMPK Inv.-Nr. 8347.

⁹³⁷ Giambologna, Dudelsackpfeifer, Bronze, Florenz, Bargello, Nachguss im HAUM Braunschweig, Inv.-Nr. Bro 206, 207. mit Abb. in Berger/Krahn 1994, S. 106–109.

⁹³⁸ Berger 1994, S. 296–298.

einnehmen. Dies zeigt die herausragende Präsentation der Kleinbronze eines kackenden Bauern mit entblößtem Gesäß und Pfeife, der als Räuchermännchen fungierte. Der württembergische Herzog Eberhard III. erhob diese Kleinbronze 1669 zur Symbolfigur seiner Kunstkammer. Abgüsse dieser Plastik bereicherten auch die fürstlichen Sammlungen in Wien und Dresden.⁹³⁹ Dass die Kleinskulptur den erotischen druckgraphischen Genrewerken nacheifert, belegt die drastische Umsetzung von Adam und Eva als kopulierendes Liebespaar in dem schon genannten Elfenbeinrelief, das Zacharias Hegewald (1596–1639) zugeschrieben wird.⁹⁴⁰

Gleichgewichtsprobe

Wenn Leonhard Kern auch durch die Nacktheit seiner Statuetten eine erotische Note evoziert, bleibt er im Vergleich mit vielen Druckwerken des 16. Jahrhunderts doch eher dezent und zurückhaltend. Offensichtlich berücksichtigt er aufmerksam das Schickliche seiner Zeit, ein Thema, das in Druckschriften, etwa von Karel von Mander, verbreitet war.⁹⁴¹ Das betrifft auch die anderen Objekte mit genreartigen Zügen, wie die Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, die Menschenfresserin und den Geldzähler. Die fehlende Bekleidung der Protagonisten lässt sich bei den genannten Beispielen noch eher als eine Allegorie denn als eine reine Genreszene verstehen, wenngleich der Alltagsbezug offenkundig ist.⁹⁴² Stärker ausgeprägt ist der Genrecharakter bei den Skulpturen zur sogenannten Gleichgewichtsprobe. Diese Werke liegen teils als Relief, teils als vollplastische Arbeiten vor und zeigen eine kaum verblümmte Direktheit, die aus heutiger Sicht derb und misogyn wirkt. Insgesamt werden zu diesem Thema Leonhard Kern drei Objekte zugeschrieben. Keines ist signiert oder monogrammiert. Am nächsten kommt dabei das Holzrelief in Hamburg der Kern'schen Formensprache.⁹⁴³

⁹³⁹ Fischer 2004, mit Abb. S. 80–81.

⁹⁴⁰ Hegewald, Zacharias (zugeschrieben) Adam und Eva als Liebespaar: Elfenbein; 29,5 × 15,3 × 10 cm. Sammlung Würth. Inv.-Nr. 3120. Elsen-Schwedler, Beate: Im Spannungsfeld von Vanitas und Heros. Mythologische Reliefs. In Weber 2015, mit Abb. S. 98–99.

⁹⁴¹ Thimann, Michael: Decorum. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2011, S. 84–88.

— Melion/Mander 1603/2023.

⁹⁴² Morsbach, Christiane: Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert. Weimar 2008, S. 22, Anm. 131: Die Autorin betont die besondere Schwierigkeit einer Abgrenzung von Allegorie und Genrebild und verweist auf divergierende Auffassungen hin sowie auf die Möglichkeit von Mischformen.

⁹⁴³ Kern, Leonhard, Gleichgewichtsprobe, um 1640/45, Lindenholzrelief, 25,3 × 36 cm, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1923. 754. Grünenwald 1969, Wvz. Nr. 36, S. 40. Die Autorin folgt hier der Zuschreibung von Sauerland 1924, S. 55–56 und Theuerkauff 1968, Anm. 4, S. 146. In ihrem Beitrag 1988 hält sie das Relief nicht mehr für eigenhändig, sondern für eine Werkstattarbeit. Grünenwald 1988, Nr. 98, S. 213–214.



Abb. 147 L. Kern, Gleichgewichtsprobe, Holz, 25,3 × 36 cm, Hamburg, MKG Inv.-Nr. 1923,754.

Die Tafel zeigt eine bacchantische Szene, die vom Bildschnitzer auf das Wesentliche reduziert ist. Links sitzt ein jüngerer nackter Mann neben einem Weinfass und führt einen Weinpokal zum Mund. Dabei schaut er auf das Hinterteil einer adipösen, sich nach rechts bückenden nackten Frau. Diese versucht mit der linken Hand einen schmalen hohen Behälter, der zu einem stangenförmigen Weinglas der Zeit gut passt, auf dem Boden abzustellen und hebt dabei zur Balance den rechten Arm an. Ihre Füße stehen dicht nebeneinander, was die Gleichgewichtsprobe erschwert. Zwischen beiden steht ein fatter Satyrknabe, blickt den Betrachter an und zeigt feixend auf das Hinterteil bzw. das Geschlecht der sich bückenden Frau. Durch die seitliche Darstellung von Mann und Frau mit betonter Torsion ihrer Oberkörper zum Betrachter sind ihre Genitalien aus dem Blickfeld genommen. Ein zweiter kleiner Satyrknabe mit Bocksbeinen füllt Wein aus dem Fass in einen Becher. Das Holzrelief ist flach gehalten, zeigt kein Beiwerk und keine Gestaltung des Hintergrundes.



Abb. 148 L. Kern, Badeszene, Elfenbein, Humpenwandung, H. 29,6 cm, Wien KHM, Inv.-Nr. 4494.

Die Darstellung einer betont dicken, sich bückenden Frau mit herausgestelltem Hinterteil findet sich auf einem Kern zugeschriebenen Humpenmantel mit einer Badeszene (Wien, KHM, Inv.-Nr. 4494)⁹⁴⁴ und auf dem ihm ebenfalls zugeschriebenen Baderelief in London (Abb. 59).⁹⁴⁵ Die Rückenansicht einer aufrechtstehenden

⁹⁴⁴ Grünenwald 1988, S. 236–238.

⁹⁴⁵ <https://collections.vam.ac.uk/item/O89200/scene-in-a-womans-bath-relief-kern-leonhard/> (02.12.2020).

nackten Frau in dem monogrammierten Baderelief (Frankfurt) ist allerdings sehr viel diskreter und keinesfalls anzüglich gestaltet (Abb. 58).

Die derbe Genreszene des Hamburger Reliefs *Gleichgewichtsprobe* wird durch die schmucklose direkte Abbildung pointiert und nur durch den Verweis auf die Satyrfüße als bacchantisches Treiben gemildert. Die Kombination von Erotik und reichlichem Alkoholkonsum weist auf den drohenden Verlust des Gleichgewichtes hin, der zwangsläufig zum (gesellschaftlichen) Sturz führen muss. Demnach ist die Szene als Belehrung und als Metapher für einen Würdeverlust durch Trunkenheit gemeint, löste aber wohl beim (männlichen) Betrachter eher Gelächter und Schadenfreude zu Lasten der Frau aus.

Zu diesem Sujet passen zwei auffällig kleine, vollplastische Elfenbeinfiguren, die jeweils Leonhard Kern zugeschrieben werden. Auf den ersten Blick wirken die Elfenbeinstatuetten mit einer sich bückenden Frau subtil und elegant. In Kenntnis des Hamburger Reliefs denkt man bei oberflächlicher Betrachtung an weitere Versionen einer Gleichgewichtsprobe. Aber das täuscht bei beiden Statuetten.



Abb. 149 L. Kern Umkreis, Sich bückende Frau (Gleichgewichtsprobe? Echolauscherin?), Elfenbein, H. 11,5 cm, Cedar Falls, USA, Auktionshaus 1985.

Die 11,5 cm große Elfenbeinstatuette (Cedar Falls, Iowa) steht auf einer halbkreisförmigen Plinthe, dem hohlen Abschnitt eines Stoßzahnes entsprechend.⁹⁴⁶ Sie zeigt eine stehende, mäßig adipöse nackte Frau mit leicht vorgestelltem linkem Bein. Sie beugt sich nach vorne, um mit der rechten Hand einen kurzen, kegelmastumpfförmigen Gegenstand auf den Boden zu stellen. Bei nur leicht gebeugten Knien und gradem Rücken knickt sie in der Hüfte rechtwinklig ab. Die Haltung erinnert zwar an die Gleichgewichtsprobe auf dem Hamburger Relief, die Füße stehen aber nicht nebeneinander, sondern hintereinander. Auch gibt es keinen Hinweis auf Alkohol, es sei denn man deutet die Geste ihrer linken Hand als Abwehr. Den Kopf hat sie nach links hinten gewendet, so dass ihr rechtes Ohr nach vorn zeigt. Neben das Ohr hält sie ihre geöffnete linke Hand, die vermutlich das Hören eines erzeugten Geräusches (eines Echos?) unterstützen soll. Ihr entspannter Gesichtsausdruck

⁹⁴⁶ Kern, Leonhard, Umkreis, Figur einer nackten Frau, möglicherweise einem Echo lauschend. Elfenbein, H. 11,5 cm mit Plinthe ohne Holzsockel. Auktion vom 17.11.2015, Jackson's Auktionäre, Cedar Falls, Iowa. <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/jacksons-international-auctioneers-and-appraisers/catalogue-id-srjacks10004/lot-2bc9f92f-e93b-46db-8d7d-a54000a0c9dd> (02.12.2020).

passt zum Lauschen. Der kegelstumpfförmige Gegenstand wird in der Beschreibung des Auktionshauses als Hörrohr aufgefasst. Er ist in Holz ausgeführt, wurde wohl ersetzt und möglicherweise dabei verändert. Wenn das so ist, gäbe es zwei Hinweise auf das Hören: ihre Geste und das sogenannte Hörrohr. Vielleicht will sie es hochnehmen, da die Hand zur Verstärkung des Hörens nicht reicht? Oder hat sie das Teil abgestellt, nachdem sie damit ein Geräusch erzeugt hat? Dann wäre es ein Sprachrohr. Dazu würde die megaphonartige grade Ausführung des Rohres passen, während Hörrohre normalerweise gekrümmt sind. Wie dem auch sei, ihre Bezeichnung als „Echolauscherin“ würde auch dann noch passen, wenn das grade Rohr ein Lautverstärker und kein Hörrohr wäre. Wenn man nun weiter nach dem Kontext zur Nacktheit und dem durch das Bücken betonten Körperteil fragt, könnte man an eine body resonance denken, also an einen vom Körper selbst erzeugten Ton, vulgo Furz, dem die Frau hinterher zu hören scheint. Diese Interpretation ist nicht ganz so abwegig, wenn man bedenkt, dass Leonhard Kern im monogrammierten Frankfurter Baderelief einen pissenden Knaben abbildet und ihm auch die Kinderstatuette eines „Mädchen seine Notdurft verrichtend“ zugeschrieben wird.⁹⁴⁷ Zuvor schon hatte Hans Baldung Grien in seinen Zeichnungen zum Hexensabbat Notdurft und Blähung thematisiert.⁹⁴⁸ Nicht ganz vergessen werden soll die Bergnymphen Echo, die nach der damals geläufigen mythologischen Erzählung von Narziss verschmäht wurde und nur als Echo weiterlebt.⁹⁴⁹ Ihr Sujet war in der Malerei des 17. Jahrhundert sehr beliebt, so etwa bei Nicolas Poussin.⁹⁵⁰

Fasst man die kleine Statuette als Allegorie des Hörens auf, erweitert sich die Ikonologie in das Spektrum der Sinne hinein. Hörorgan und Gleichgewichtsorgan liegen anatomisch nahe beieinander. Beide Sinne sind immer aktiv, nicht gerichtet und nicht abzustellen. Im Gegensatz dazu lassen sich die Augen schließen. Nimmt man den Tastsinn, etwa das Fühlen des Elfenbeins, hinzu, kommt man mit der Statuette dem Katalog der menschlichen Sinne schon nahe. Steht die kleine Statuette für eine Allegorie der Sinne? Der negative Beiklang der Körperhaltung der Statuette spricht gegen diese Erklärung. Hören (linke Hand), Rufen (Sprachrohr) und Verweise auf



Blähungen und Nuditas/Erotik lassen sich dagegen zwanglos als Warnung vor übler Nachrede auffassen bzw. als Allegorie des Gerüchtes verstehen.

Abb. 150 L. Kern zugeschrieben, Sich bückender Frauenakt (Kegelspiel? Gleichgewichtsprobe?), Elfenbein, H. 15,5 cm, München, Auktionshaus.

⁹⁴⁷ Grünenwald 1988, Kat.-Nr. 113, S. 232–233.

⁹⁴⁸ Jacob-Friesen 2019, S. 315–327.

⁹⁴⁹ Ovid, Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Fink, Gerhard (Hg.), Zürich, München 1989, S. 73–74.

⁹⁵⁰ Poussin, Nicolas, Echo und Narziss, 1629–1630, Öl/Lwd. 74 × 100 cm, Paris, Louvre.

Die weitere Elfenbeinstatuette einer sich bückenden nackten Frau zeigt eine deutlich schlankere Person. Auch diese beugt sich aus dem Stand bei vorgestelltem rechtem Bein nach vorne und stellt mit der linken Hand einen längeren kegelförmigen Gegenstand vor sich auf den Boden, bzw. stützt sich auf diesen. Bei leicht gebeugten Knien und nicht ganz abgeknicktem Oberkörper wird im Hüftbereich kein rechter Winkel nötig, so dass ihre Haltung weniger steif wirkt als bei der Statuette in Cedar Falls. Mit der rechten Hand fasst sie sich an die rechte Brust. Ihr Kopf ist leicht angehoben, ihr Blick geht nach rechts vorn, vor die rechteckige, gestufte Plinthe aus Elfenbein.⁹⁵¹

Auch bei dieser Frauenstatuette mit dem nach vorn gebeugten Oberkörper wird eine erotische Präsentation von Gesäß und Genitale evoziert. Ohne Kenntnis des Hamburger Reliefs mit dem Verweis auf die Gefahr des übermäßigen Alkoholgenusses dürfte der Gedanke an eine Gleichgewichtsprobe, wie vom Auktionshaus festgestellt, nicht auf der Hand liegen. Vielmehr könnte man bei dem deutlich längeren Gegenstand, den die Münchener Statuette absetzt oder hochnimmt, auch an das Aufstellen eines Kegels denken. Kegelspiele waren im 17. Jahrhundert weit verbreitet und wurden auch von Frauen gespielt, wie aus zeitgenössischen Radierungen hervorgeht.⁹⁵² Die Verbindung dieses notwendigerweise mit Bücken einhergehenden Kegelspieles mit dem weiblichen Akt durch Kern oder seine Werkstatt, dürfte bei der starken Verbreitung des Kegelspieles zweifellos auf Interesse gestoßen sein und damals, wie heute verkaufsfördernde Impulse ausgelöst haben. Nimmt man die zur Brust gehende Hand der Frau als erotische Geste hinzu, ist ihre gebückte Haltung in diesem Kontext zu sehen, auch ohne dass man die phallusartige Form des aufgestellten Kegels bemüht. Kegeln wurde zum Zeitvertreib gespielt und war als „Müßiggang“ negativ konnotiert. Da um Geld gespielt wurde, war die Gefahr der Spielsucht evident. Die Brustgreifgeste evoziert zudem eine Mahnung vor einer erotischen Abhängigkeit. So lässt sich die kleine Statuette ebenso wie die Hamburger Gleichgewichtsszene als erotisch verpackte allegorische Mahnung vor einem Kontroll- und Statusverlust durch Laster wie Spielsucht, Müßiggang und Triebleben verstehen. Die hierbei gezeigte misogynie Einstellung war in der Bevölkerung

⁹⁵¹ Kern, Leonhard zugeschrieben, Sich bückender Frauenakt, Die Gleichgewichtsprobe, Elfenbein, H. 15,5 cm ohne Holzsockel. Auktion vom 28.3.2019, München, Hampel Kunstauktionen, https://www.google.com/search?q=Hampel+Auktionshaus+Leonhard+Kern&client=firefox-b-d&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=yZxxo0kzhrl3M%252Cx0uROIUIZY632M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kRfL_lvWYljpbkYVU_cWhNF-FySJYQ&sa=X&ved=2ahUKEwjB-8bc2K_tAhXsQkEAEHeciChUQ9QF6BAgQEAE#imgsrc=yZxxo0kzhrl3M (02.12.2020).

⁹⁵² Perelle, Adam, Genreszene. Das Kegelspiel. Radierung 24,6 × 31,2 cm, Braunschweig, HAUM, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. APerelle AB 3.52. <http://kk.haum-bs.de/?id=perelle-a-ab3-0052> (2.12.2020).

vorherrschend und findet ihren Niederschlag in der Schwankliteratur der Zeit.⁹⁵³ Ein männliches Exemplar eines Kegelspielers, das ebenfalls Kern zugeschrieben wird, erweitert das Spektrum des Bildhauers zusätzlich.

Kegelspieler



Abb. 151 L. Kern, Turner, der eine Kugel wirft (Der Kegelspieler), Obstbaumholz, H. 30,2 cm, Washington, NGA, Smith Collection.

Die Holzstatuette eines „Turner, der eine Kugel wirft (Der Kegler)“ zeigt einen jungen, athletischen Mann, der in gebückter Haltung das linke Bein nach vorn stellt und dabei konzentriert die rechte Hand mit einer großen Kugel nach vorne schwingt.⁹⁵⁴ Er ist völlig nackt und zeigt ein gut ausgeformtes Genitale. Sein Körper ist muskelkräftig, aber nicht überzeichnet, ein leichter Bauchansatz ist wirklichkeitsnah. Die linke Hand hält er dicht an der Rückseite des Körpers, offenbar um der Vorwärtsbewegung keine störenden seitlichen Impulse zu geben. Die Kugel ist idealrund, für einen Apfel oder Frucht zu groß und gut passend zu der Kugel eines Kegelspiels.

Der Bildhauer spielt mit der Assoziation des Betrachters, der durch den nackten athletischen Körper zunächst an einen Wettkämpfer der antiken olympischen Spiele denkt, vielleicht an einen Ringer oder Diskuswerfer. Sein dynamischer Vorwärtsschub erinnert an den Borghesischen Fechter.⁹⁵⁵ Auch wenn man das Kegelspiel in der Antike kannte, war es keine olympische Disziplin. In der frühen Neuzeit war das Kegelspiel verbreitet und gehörte zu den traditionellen Freiluft-Festlichkeiten

⁹⁵³ Classen, Albrecht: Deutsche Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts. Studien zu Martin Montanus, Hans Wilhelm Kirchhof und Michael Lindener. Trier 2009, S. 172–175.

⁹⁵⁴ Kern, Leonhard, „Gymnast throwing a sphere (The Bowler)“, Fruchtholz, H. 30,2 cm, Smith Collection. Abb. in: Schmidt 2015, S. 44–47. Die Autoren weisen auf die Bezüge zu antiken Vorbildern in der zeitgenössischen Literatur Kerns hin (Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica libri sex*, Venice 1601). Ein Bezug zu Hippomenes und Atalante (Ovid, *Metamorphosen*) ist möglich.

— Fink 1990, S. 253–257. Den Bildhauer hätte vermutlich die Undankbarkeit der Protagonisten mehr interessiert als der Wettkampf der Geschlechter.

⁹⁵⁵ Fuchs 1993, S. 146–148.

der gewöhnlichen Leute wie auch Kugelstoßen oder Ringen.⁹⁵⁶ Als volkstümliches Dorfspiel ist Kegeln gelegentlich auf Kirchweihbildern zu sehen, so etwa auf dem Holzschnitt „Die große Bauernkirchweih“ von Barthel Beham (1525/34).⁹⁵⁷



Abb. 152 Barthel Beham, Die große Bauernkirchweih, Holzschnitt, 3,8 × 11,01 cm, Gotha, Schloss Museum.

Das im Freien stattfindende Spiel diente dem Zeitvertreib besonders des gemeinen Volkes und war zweifellos von Belustigungen, Feiern und Trinken begleitet. Die Statue zeigt keinen lebenslustigen Mann, sondern einen auf die Tätigkeit des Kegels konzentrierten ernsthaften Wettkämpfer. Seine Nacktheit wird durch die Verbindung von Wettkampf und Antike heroisiert. Eine Allegorisierung der Körperertüchtigung ist unwahrscheinlich, wenn auch nicht unmöglich, erschien doch Girolamo Mercuriales weitverbreitetes Buch „De Arte Gymnastica“ im Jahr 1601. Der Bildhauer weiß also wiederum gut um die gesellschaftlichen Grenzen der Nuditas. Ob mit dem Werk eine Mahnung gegen Müßiggang und Spielsucht verbunden war, bleibt fraglich, im Vordergrund dürfte die ästhetische Sicht auf den nackten männlichen Körper in konzentrierter Bewegung stehen. Kern zeigt eine durchkomponierte Bewegung eines nackten Körpers, die eine kontrollierte Dynamik mit einer zweckdienlichen Tätigkeit verbindet. Seine sachliche Formensprache und die perfekte Ausführung mit gelungenen Proportionen präsentieren im Kegelspieler eine gemeinsame konzentrierte Aktivität von Körper und Geist.⁹⁵⁸ Mit dem Kegelspiel verlässt Kern den mythologischen Bereich und verfolgt ein Genre-Motiv.

Leonhard Kern variiert das Thema der Nuditas sehr breit. Er stellt den unbekleideten Menschen in einen unterschiedlichen Kontext, sei es ein religiöses Umfeld, einen

⁹⁵⁶ Boockmann, Hartmut: Lebensgefühl und Repräsentationsstil der Oberschicht in den deutschen Städten um 1500. In: Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.): „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel.“ München 1994.

⁹⁵⁷ Jung, Vera: Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Köln 2001. S. 133–135, Abb. 34.

— Haag, Sabine (Hg.): Spiel! Kurzweil in Renaissance und Barock. Wien 2016, S. 57–61 mit mehreren Abbildungen von Bauern beim Kegelspiel.

⁹⁵⁸ Mit dem konzentrierten Schritt nach vorn und mit der Ausrichtung auf ein konkretes Ziel des ernsthaften Protagonisten verweist der Bildhauer möglicherweise auf einen positiven Schritt in die Zukunft einer aufgeklärten Zeit.

mythologischen Bezug, eine Allegorie oder ein Genre-Sujet. Der weibliche Akt als Modell für ein Bildniswerk ist noch weniger üblich als der männliche Akt. Inwieweit Kern für seine Frauenakte Modelle aus seinem Umkreis suchte, bleibt eine Vermutung. Immerhin passt der zumeist einander ähnliche und häufig bodenständig wirkende Frauentyp zu einer solchen regionalen Lösung mit wenigen Modellen, die vermutlich aus dem Badstuben- oder Dirnenmilieu stammten. Für die Verwendung männlicher Aktmodelle sprechen die sorgfältige Umsetzung anatomischer Details bis hin zu krankhaften Veränderungen im Wiener Holzkruzifix (Inv.-Nr. SK GS E109) und die gelungenen Proportionen und Bewegungsabläufe.

Bemerkenswert ist die Art, wie Kern die Nuditas nutzt, um auf die moralischen Kategorien des Alltags hinzuweisen. Er verbindet Formen aus der Antike und verleiht ihnen neue ikonographische Bezüge. Die Brustgreifgeste einer Venus wird mit Tätigkeiten der niederen Stände wie Kegeln oder Wirtshausleben verknüpft. Die Legitimation der Nuditas wird durch die moralischen Kategorien geliefert, die im Hintergrund anklingen. Insofern steht er in der Tradition der Künstler, die den Alltag für abbildungswürdig hielten wie Plinius, Rivius, Lomazzo, Pieter Bruegel d. Ä. und andere.⁹⁵⁹ Eine besondere Rolle, so darf nach den Ausführungen von Gaehtgens vermutet werden, kann für Kern Karel van Manders 1604 erschienenes „Schilder-Boeck“ gespielt haben, der die niederländische Genremalerei „nae t' leven“ charakterisierte. Für van Mander gehören naturnahe Wiedergabe und Alltagskomik eng zusammen.

Als Beispiel für den derben Umgang mit Erotica im 17. Jahrhundert insbesondere im Genrebereich seien einige kleine Elfenbeinobjekte genannt, die im Bestand des Bayerischen Nationalmuseums beschrieben sind. Es handelt sich um Spielwürfel mit hockenden nackten Männern und Frauen, deren Genitale mit roter Farbe her-

v
o
r
g
e
h
o
b
e
n

⁹⁵⁹ Gaehtgens, Barbara: Genremalerei. Berlin 2002, S. 13–47. Einem historischen Überblick zum Genre-Begriff und seinem Verständnis folgen Beispiele zu den wichtigsten Protagonisten.

⁹⁶⁰ Berliner, Rudolf: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. IV. Abteilung. Augsburg 1926, Elfenbeinwürfel, 17. Jh., Inv.-Nr. 306–312, S. 79–80.

⁹⁶¹ Scholten, Frits: Scherzo. In: Haag, Sabine, Dibbits, Taco (Hg.): Caravaggio, Bernini. Entdeckung der Gefühle. München, London, New York 2019, S. 264.

4.4.4 Arbeiten zum Krieg

(Menschenfresserin, kauender Sklave, Szene aus dem dreißigjährigen Krieg)

Kerns Arbeitsjahre umfassen den gesamten Dreißigjährigen Krieg und gehen weit darüber hinaus. Nur für wenige Werke ist ein direkter Bezug zu den Kriegsjahren anzunehmen. Andere Arbeiten lassen einen indirekten Einfluss vermuten, wie etwa die klagenden Frauen (Hamburg, Karlsruhe), eine fragende Wahrheit (St. Petersburg), die kauende Fortuna (Kassel), der kauende Sklave (Künzelsau, Washington), der gefesselte Jüngling (Wien) und Memento Mori-Sujets (Künzelsau, München). Historische Gemälde zum Krieg sind dagegen zahlreich und hochgeschätzt, aber selten kritisch. Zahlreiche Drucke als Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung kursierten zu Not und Elend im Krieg. Die bekanntesten Protagonisten dieser Zeit waren Jacques Callot, Hans Ulrich Franck, Rudolph Meyer und Christian Richter.⁹⁶² Kritische Bildhauerarbeiten zum Krieg sind tatsächlich sehr selten.

Menschenfresserin

Eine Holzstatuette einer Menschenfresserin (Berlin) ist mit LK monogrammiert. Fünf vergleichbare Werke werden Leonhard Kern zugeschrieben, davon sind drei aus Holz und zwei aus Elfenbein gefertigt. Die Diskussion über die richtige Bezeichnung dieser kleinen Werkreihe beleuchtet das Problem ihrer Deutung. Scherer und Fillitz benutzten den Titel „Hungersnot“ bzw. „Allegorie der Hungersnot“.⁹⁶³ Diese Annahme stützt sich auf graphische Vorlagen zu dem Thema (Abb. 153, Abb. 154). Grünenwald dagegen meint, dass Kern nach einem Stich Agostino Venezianos von 1533 nach Raffael zu Gää, der Erdmutter, die ihren Sohn Antäus im Kampf gegen Herakles unterstützt hat, gearbeitet haben dürfte und bevorzugt daher „Gää“ als Bezeichnung.⁹⁶⁴ Ein sehr ähnlicher Kupferstich findet sich zu diesem Thema von Cornelis Cort nach Frans Floris von 1563.⁹⁶⁵ Kessler schließt sich dieser Sicht an mit dem Argument, dass die weibliche Statuette auffällig muskelkräftig und keineswegs verhungert aussehe.⁹⁶⁶ Auch Avaritia bzw. Geiz wurde vorgeschlagen, aber ein Geldbeutel wie bei Kerns geiziger Alten (Washington) fehlt.

⁹⁶² Widau, Kristin: Die Schrecken des Krieges. In: Bußmann/Schilling (Hg.) 1998, S. 165–162.

⁹⁶³ Scherer 1916, S. 305.

— Fillitz 1957, S. 216.

⁹⁶⁴ Grünenwald 1969, S. 38. Abb. unter https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=14510 (26.10.2020).

⁹⁶⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-433 (26.10.2020).

⁹⁶⁶ Kessler, Hans-Ulrich: Leonhard Kern: Gää oder die Personifikation der Menschenfresserin. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objec-tId=864886&viewType=detailView> (09.02.2021).



Abb. 153 Karel van Mander, Allegorische Darstellung der Not, Federzeichnung, laviert und gehöht, 24 × 17,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-BI-4304.



Abb. 154 Etienne Delaune, Hunger, 1575, Kupferstich, Paris, Louvre.

Ein sehr ähnlicher Kupferstich von Etienne Delaune ist mit Invidia/Neid beschriftet.



Abb. 155 David Heschler (1611–1667) Umkreis, Invidia und Furor, Holz, H. 8,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A22-1934.

Das Sujet einer Invidia (Neid) wird von Kerns Zeitgenossen David Heschler (Umkreis) geschnitzt und zeigt eine alte Frau, die ihr Herz verzehrt, wobei wohl eine Vorlage aus Cesare Ripas *Iconologica* (1592) zugrunde liegt.⁹⁶⁷ Das Sujet wurde auch von Jacques de Gheyn (II.) und H. Goltzius als Zeichnung festgehalten.⁹⁶⁸

⁹⁶⁷ Heschler, David, Invidia und Furor, um 1640/50, Buchsbaumholz, H. 8,5 cm, Victoria und Albert Museum, London, Inv.-Nr. A.22-1934. <https://collections.vam.ac.uk/item/O181016/invidia-envy-and-fury-statuettes-heschler-david/> (21.01.2022).

⁹⁶⁸ Stefes, Annemarie; Jacques de Gheyn (II.) Invidia (Der Neid), um 1596–1597. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/jacques-de-gheyn-ii/invidia-der-neid> (19.3.2024).

Für Kerns Werk wird heute zumeist die Bezeichnung „Menschenfresserin“ verwendet.⁹⁶⁹ Für diese deskriptive „funktionsnahe“ Benennung spricht, dass in der Inventarliste der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg eine Buchsbaumstatuette „Menschenfresserin“ verzeichnet ist, die zu dem Objekt passt, das heute im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart asserviert ist.⁹⁷⁰

Das Thema des Kannibalismus faszinierte im 16. und 17. Jahrhundert, galt es doch mit der Entdeckung der neuen Kontinente als Paradigma des „wilden Eingeborenen“.⁹⁷¹ Zudem war es eng mit der Hexerei verknüpft, einem Vergehen, das vor allem Michael Kern, aber auch Leonhard zwischenzeitlich zur Last gelegt wurde.⁹⁷² Hungeranthropophagie hat es im Dreißigjährigen Krieg unbestreitbar gegeben, zumeist allerdings dienten derartige Berichte zu einer diskreditierenden Propaganda.⁹⁷³ Bilder zur Anthropophagie waren in zeitgenössischen Stichen verbreitet.⁹⁷⁴ Für Schwäbisch Hall ist eine Hungersnot in den Jahren 1634/35 belegt.⁹⁷⁵ Insofern ist es nicht erstaunlich, wenn sich Kern diesem Thema zuwendet. Als Vorlage haben ihm wohl nur Druckerzeugnisse dienen können, da Skulpturen zu diesem Thema, sieht man von Chronos- oder Saturn-Sujets ab, fehlen. Damit liegt mit der „Menschenfresserin“ wiederum ein Beispiel für die besondere Inventio des Bildhauers vor, der sich, soweit wir wissen, erneut an Druckvorlagen orientieren muss.

⁹⁶⁹ Fischer 2004, S. 48–49. Der Autor bezieht die Erwähnung in der Inventarliste der Stuttgarter Kunstkammer von 1693 und 1750 auf die Holzstatuette der „Menschenfresserin“.

⁹⁷⁰ Fleischhauer 1976, S. 124, Anm. 34.

⁹⁷¹ Menninger, Annerose: Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit. In: Röckelein, Hedwig (Hg.): Kannibalismus und europäische Kultur. Tübingen 1996, S. 115–142.

⁹⁷² Beutter 1988, S. 19–20.

⁹⁷³ Fulda, Daniel: „Wann wir die Menschenfresser nicht in Africa oder sonst/sondern vor unserer Hausthür suchen müssen.“ Hungeranthropophagie im Dreißigjährigen Krieg und der europäische Kannibalismusdiskurs. In: Röckelein 1996, S. 143–162.

⁹⁷⁴ Luyken, Caspar, Hongersnood in Duitsland 1637, Kupferstich 123 × 179 mm, Amsterdam; Rijksmuseum, Collection. Abb. https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/amsterdam_rijksmuseum-103042371ce4b4e64f2ac27d6d5ee0616bae3b08 (26.10.2020).

⁹⁷⁵ German, Wilhelm: Chronik von Schwäbisch Hall und Umgebung. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Hall 1900, S. 257.



Abb. 156 L. Kern, sign., Menschenfresserin, Holz, H. 45 cm, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. 8290.

Die mit LK monogrammierte Statuette aus Obstbaumholz in Berlin zeigt eine nackte Frau, die auf einem Baumstumpf sitzt.⁹⁷⁶ Sie hält in ihren Händen ein männliches, im Knie abgesetztes Bein, dessen knienahes Weichgewebe sie ihrem Mund zuführt. Die Frau ist muskulös, schlank, ohne Unterhautfettgewebe. Ihr schmales Gesicht zeigt eine faltige Stirn, die zusammengekniffenen Augen sind nach vorn auf einen möglichen Betrachter gerichtet. Ihr Haupthaar ist streng gescheitelt und hinter dem Kopf verknotet. Sie sitzt auf einem Tuch, das ihre Scham bedeckt. Die eckige Holzplinthe ist völlig schmucklos und trägt an ihrer Oberfläche vorn links das Monogramm LK-ligiert eingeschnitten.

Ein zweites Exemplar aus Holz in Stuttgart (19,9 cm) ist sehr viel kleiner. Die Frau ist zierlicher, sitzt in labiler Haltung etwas mehr nach vorne gebeugt, blickt vor sich hin, zeigt eine angespannte verhaltene Bewegung von Armen und Beinen. Auch der Essvorgang ist intensiver dargestellt. Ihr Haupthaar ist auffällig hoch, wirkt perückenartig aufgesetzt. Sie sitzt ohne Tuch völlig nackt auf einem Baumstumpf. Die Plinthe ist mit floralen Objekten versehen, die an Naturabgüsse erinnern.⁹⁷⁷ Wegen ihrer Besonderheiten, insbesondere des missglückten Verhältnisses von Kopf und Haupthaar hält Grünenwald 1988 die Statuette abweichend von ihrer Zuschreibung 1969 an Leonhard für ein Werk der Kern-Schüler Johann Georg Kern und Johann Jakob Betzoldt.⁹⁷⁸

Von einer dritten Version in Holz (H. 33,5 cm) in einer Privatsammlung in Wien berichtet Grünenwald auf Mitteilung von Manfred Leithe-Jasper. Die Menschenfresserin sitzt in dynamischer Haltung auf einem kubischen Klotz, der von einem Tuch

⁹⁷⁶ Kern, Leonhard, Menschenfresserin, um 1640, Pflaumenbaumholz, H. 45 cm, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 8290. Erworben 1922 als Geschenk. Grünenwald 1969, Wvz. 11, Tafel 34, S. 38. Die rückwärtige Ansicht ist abgebildet bei Baldass, Ludwig 1923, S. 8–12.

⁹⁷⁷ Kern, Leonhard, Menschenfresserin, um 1640, Buchsbaumholz, H. 19,9 cm, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. E 799. Grünenwald 1969, Wvz. 95, Tafel 52, S. 45.

⁹⁷⁸ Grünenwald 1988, S. 185–186.

überzogen ist, das ihre Scham deckt. Bei erhobenem Kopf blickt sie nach vorn. Ihre Arme und das von ihnen gehaltene Menschenbein fehlen, so dass die Sicht auf ihre hängenden Brüste, den faltigen Bauch und den zum Fressen geöffneten Mund ungehindert ist. Mit diesen Besonderheiten wirkt die offenbar akzidentell torsierte Statuette in dunklem Obstbaumholz noch drastischer als die vollständige Stuttgarter Version in hellem Buchsbaumholz.⁹⁷⁹



Abb. 157 L. Kern, Menschenfresserin, Elfenbein, H. 20 cm, Stuttgart, WLM, Inv.-Nr. 1988–332.

Eine Variante aus Elfenbein zeigt eine 20 cm große Statuette. Wiederum sitzt die Menschenfresserin als nackte Frau auf einem schmalen Klotz, darunter eine runde mit Gräsern versehene Plinthe. Ein hochgeschlagenes Tuch verdeckt ihre Scham. Sie hält ein linkes menschliches Bein, in dessen knienae Weichteile sie ihre sichtbaren Zähne schlägt. Ihre Frisur ist grobsträhnig, das Gesicht verhärmt und faltig. Ihr Blick geht nach vorn. Als überraschender Kontrast sitzt auf dem Boden zu ihrer linken Seite ein fatter Knabe, dessen Körper sich schaudernd nach links abwendet, während sein Kopf und sein Blick neugierig nach rechts ihrem Tun zugewandt sind.⁹⁸⁰ Die Skulptur wurde 1988 aus dem Bremer Kunsthandel für das Württembergische Landesmuseum Stuttgart erworben. Eine Variante dieser Statuette, ebenfalls in Elfenbein, zeigt neben der sitzenden Menschenfresserin ein ihr zugewandtes stehendes Mädchen mit in Abscheu verzogenem Gesicht.⁹⁸¹ Für beide Elfenbeinstatuetten der Menschenfresserin wird durch den Kontrast ihrer adipösen Begleitung ein allegorischer Charakter dieses Hungersujets unterstrichen.

Das Motiv der Menschfresserin findet sich bereits in der griechischen Vasenmalerei (5. Jh. vor Chr.) bei Bacchanalien.⁹⁸² Ein Kupferstich von Claes Gilles van Breen

⁹⁷⁹ Kern, Leonhard, Menschenfresserin, um 1630–1635, Birnbaumholz? H. 33,5 cm, Wien, Privatbesitz. Abb. bei Grünenwald 1988, S. 184.

⁹⁸⁰ Kern, Leonhard, Menschenfresserin, um 1640, Elfenbein, H. 20 cm, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1988–332. Abb. in Fischer, Fritz: Große Kunst im kleinen Format. Kleinplastiken im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 2004, S. 48–49.

⁹⁸¹ Abb. im Auktionskatalog Sotheby's, London, Auktion 13.12.1990, S. 100 f, Nr.160, 2 Abb.; mit diesem Objekt ist das Sujet mindestens fünfmal hergestellt worden.

⁹⁸² Abb. unter <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-arhu> (20.10.2020).

(1586–1602) nach einer Zeichnung von Karel van Mander (1548–1606) mit der allegorischen Darstellung der Gier als alte bekleidete Frau, die an einem menschlichen Fuß frisst, war möglicherweise Kern bekannt.⁹⁸³ Als Allegorie des Neides zeigt Goltzius in einem Kupferstich eine nackte Alte mit Schlangen im Haar, die ihr eigenes Herz isst.⁹⁸⁴ Zudem war damals das mythologische Bild von Chronos, der seine Kinder frisst, geläufig und wurde von Kern (zugeschrieben) auch als Statuette in Bronze und Elfenbein umgesetzt.⁹⁸⁵ Auf die doppelte Rolle des Elfenbeins als Zahnmaterial wilder Tiere, aus dem die Zähne der Frau gefertigt sind, die sich wie ein Tier verhält und des dadurch gesteigerten Reizes für Kunstsammler wurde anhand der Stuttgarter Statuette hingewiesen.⁹⁸⁶

Wenn auch Skulpturen zur Anthropophagie im 16. und frühen 17. Jahrhundert fehlen, ist das Sujet des alten Menschen und besonders das der alten nackten Frau seit dem späten 15. Jahrhundert von Bildhauern nicht selten verwendet worden. Das Altern des ehemals schönen jugendlichen Körpers gilt als Metapher für die da-

h
i
n
l
a
u
f
e

Von Kern wird das Sujet der nackten Alten um die Besonderheit der Anthropophagie erweitert. Vielleicht will der Bildhauer auf seine Bibelkenntnisse hinweisen, heißt es

⁹⁸³ Mander van, Karel, allegorische Darstellung, Federzeichnung, laviert und gehöht. 25,5 × 17,1 cm, Amsterdam und Kupferstich danach von Claes Gilles van Breen, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Abb. in Theuerkauff 1990, S. 62.

⁹⁸⁴ Goltzius, Hendrik, Invidia, um 1576–1600, Kupferstich 215 × 141 mm, Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Inv.-Nr. Graph. A1: 836b.3.

⁹⁸⁵ Kern, Leonhard, Chronos, Bronze, Wien, KHM; Chronos, Elfenbein, Cambridge, Privat-

⁹⁸⁷ Prägende Bildwerke der deutschen Spätgotik sind etwa die Wiener Vanitas-

⁹⁸⁶ Tokumitsu, Miya: The migrating cannibal: anthropophagy at home and at the edge of the world. In: Melion, Walter S., Rothstein, Bret, Weemans, Michel (Hg.): The antropomorphic lens. Leiden 2015, S. 93–116.

⁹⁸⁸ Döring, Thomas: Bilder vom alten Menschen. Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik. Andrea Riccio zugeschrieben, greifen den Kontext der alten nackten Frau zu. Vergänglichkeit, Alter, Brausen und Hüllenstreifen. 1992, S. 36. ⁹⁸⁹ Hier klingt die Diaboli-

⁹⁸⁸ Knöll, Stefanie: Antikenrezeption und Naturbeobachtung. Der alternde Frauenkörper in der schwäbischen Kleinskulptur. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan: Menschenbilder. Beiträge zur Alt-deutschen Kunst. Petersberg 2011, S. 81–96.

⁹⁸⁹ Planiscig, Leo: Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien 1921, S. 90–94.

⁹⁹⁰ Schneider 2004, S. 155–157. siehe die Eva vom Nordportal der Kathedrale von Autun von 1125.

doch im 2. Buch der Könige 6, 24–33, dass der König von Israel seine Kleider zerreißt, als er vom Verzehr der Kinder in der belagerten Stadt Samaria hört. Kern überführt das Thema aus der Druckgraphik in die Bildhauerei. Er nimmt damit vermutlich Bezug auf die aktuelle Situation des großen Krieges, wenngleich Grünenwald einen aktuellen Zeitbezug der Werke Kerns generell und besonders für dieses Thema ablehnt.⁹⁹¹ Dieser Vorbehalt trifft vielleicht noch für die Stuttgarter Elfenbeingruppe zu, bei welcher der Künstler den Kontrast von Armut und Üppigkeit, von grotesker Not und arkadischem Reichtum präsentiert und mit dem exotischen Material ein wohliges Entsetzen der Wohlhabenden evoziert. Bei den drei Holzstatuetten dagegen ist die realitätsnahe Darstellung so eindrucklich, dass der Künstler möglicherweise die Empathie des Betrachters vor dem Hintergrund der kriegsbedingten Ausnahmesituation ansprechen wollte. Auch für die Sammler mag der Zeitbezug eine Rolle gespielt haben, wenn man annimmt, dass die weitverbreiteten Gerüchte über die gruselige Menschenfresserei im Dreißigjährigen Krieg das Interesse an dem Sujet verstärkten.⁹⁹² Immerhin wurden mindestens fünf Exemplare der Menschenfresserin gefertigt.⁹⁹³

Die Gestalt der Menschenfleisch essenden Frau, die Kern schuf, zeigt einen auffällig männlichen Charakter mit kräftiger Muskulatur und wenig Fettgewebe, das bei straffer gespannter Haut, wie abgebildet, nicht durch Hunger, sondern konstitutionell reduziert ist. Das strenge, scharf geschnittene Gesicht, das enganliegende Haupthaar und ihre entschlossene Haltung unterstreichen diesen Eindruck. Was will der Künstler damit ausdrücken? Setzt ein derartiges „tierisches“ Verhalten einen männlichen Charakter voraus? Fordern Notzeiten männliche Verhaltensweisen? Soll so die Dramatik der Szene verstärkt werden? Oder soll auf eine unterschiedslose Betroffenheit von Männern und Frauen hingewiesen werden? Möglicherweise hat Kern auch an Michelangelos allegorische Skulptur „Die Nacht“ am Grabmal Giuliano de’Medici gedacht: eine weibliche Figur mit männlichen Zügen. Der Eindruck des männlichen Beiklangs verstärkt sich, wenn das Gemälde des heiligen Johannes der Täufer in der Wüste von Rosso Fiorentino (1495–1540) hinzugezogen wird. Der völlig nackte, muskulöse Heilige sitzt an einer Quelle und trinkt gierig aus einer Schale Wasser. Seine konzentrierte Körperhaltung und das von einer Hand halbverdeckte Gesicht entsprechen in erstaunlichem Maß Kerns Menschenfresserin.⁹⁹⁴

⁹⁹¹ Grünenwald 1969, S. 38. Gegen diese Auffassung spricht, dass Kern einige Auftragswerke mit Zeit- und Ortsbezug geschaffen hat, so etwa eine großformatige Zeichnung der Stadt Schwäbisch Hall.

⁹⁹² Fulda 1996, S. 143–170.

⁹⁹³ Fischer 2004, S. 48.

⁹⁹⁴ Fiorentino, Rosso, Heiliger Johannes der Täufer, um 1521/22, Öl/Holz, 47 × 37,5 cm, Sammlung Brownstein. Abb. in Eclervey 2016, S. 90.

Offenbar zeigt sich jeweils eine Codifizierung der Notlage (hier des Verdurstens, dort des Verhungerns) durch einen betont männlichen Körper.⁹⁹⁵

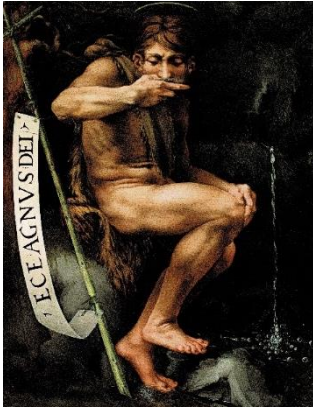


Abb. 158 Rosso Fiorentino, Hl. Johannes der Täufer in der Wüste, um 1521/22 Öl/Holz, 47 × 37,5 cm, Privatslg.

Kauernder Sklave

Der gefesselte Sklave ist seit der Antike Bestandteil der Bildpropaganda der erfolgreichen Kriegsherren. Durch die Abbildung des Unterlegenen wird der Sieger nobilitiert. Das Motiv des stehenden gefesselten Sklaven wurde von Michelangelo für das Grabmal Julius II. verwendet. Zudem wurde es besonders von christlichen Herrschern nach sog. Türkenkriegen benutzt, etwa nach der Seeschlacht von Lepanto 1571.⁹⁹⁶

Zwei sehr ähnliche Holzstatuetten eines nackten Jünglings als „kneeling youth with bound hands“⁹⁹⁷ bzw. als „Gefesselter Sklave“ bezeichnet, sprechen aus heutiger Sicht ebenfalls das aktuelle Kriegsgeschehen durch den Bildhauer an.⁹⁹⁸

⁹⁹⁵ Schnitzler 1992, S. 337–351.

⁹⁹⁶ Mack-Andrick 2005, S. 145–152.

⁹⁹⁷ Kern, Leonhard, Kneeling youth with bound hands, 2. Viertel 17. Jh., Obstbaumholz, H. 27,5 cm, Baltimore, Robert H. Smith Collection, Nr. 75. In Dickerson III, C. D., Sturman, Shelly (Hg.): Bronze, Boxwood, and Ivory in the Robert H. Smith Collection of Renaissance Sculpture. A second supplement to the catalogue volume Art of the Renaissance bronze 1500–1650. Burlington Magazine 2015, S. 48–51. Die Statuette wurde noch 1962 als flämischen Ursprungs angesehen: Müller, Theodor: Original und Nachbildung. Pantheon 1962, S. 212.

⁹⁹⁸ Kern, Leonhard, Gefesselter Sklave, um 1645, Birnbaumholz, H. 26,5 cm, Künzelsau, Sammlung Würth, Inv.-Nr. 14905, Abb. in Panter 2015, S. 158–159.



Abb. 159 links L. Kern: Kauender Sklave, Holz, H. 26,5 cm, Künzelsau, Slg. Würth, Inv.-Nr. 14905.

Abb. 160 rechts Petel, Georg, Sklave, Zeichnung eines Sklaven nach Tacca, Pietro, 1622–1626, Bronze, Livorno, Denkmal Ferdinand I.

Die beiden Kern zugeschriebenen Statuetten mit einem kauenden jungen Mann befinden sich in der Sammlung Würth, Künzelsau⁹⁹⁹ und in der Smith Collection, Washington.¹⁰⁰⁰ Es handelt sich um sehr ähnliche Skulpturen aus Holz. Erstmals wird das Washingtoner Werk 1962 erwähnt und abgebildet (damals London)¹⁰⁰¹ und wird erst zehn Jahre später mit Leonard Kern in Verbindung gebracht.¹⁰⁰²

Der nackte junge Mann kauert in labiler Haltung in einer tiefen Hocke, ohne sich abzustützen. Sein Körpergewicht ist sorgfältig austariert. Seine Handgelenke sind auf seinem Rücken zusammengebunden, die Hände sind leer. Sein fragendes Gesicht ist nach oben gewendet, der Mund geöffnet. Er ist schlank, mäßig muskulös und macht einen sprungbereiten Eindruck. Sein Rücken ist reliefartig überzeichnet, die Muskelgruppen sind anatomisch indifferent. Sein Haupthaar ist in einer für Kern typischen Lockenbildung geschnitzt, die bei der ehemals Londoner Statuette weniger stark konturiert ist als bei dem Gegenstück in Künzelsau. Unterschiede zeigen die Statuetten auch in ihrer patinaartigen Farbgebung.

Als Vorbild werden die überlebensgroßen Sockelfiguren (Bronzeplastiken) der vier Sklaven am Denkmal Ferdinando I. von Medici in Livorno genannt.¹⁰⁰³ Ihr Guss erfolgte 1622–1626, sodass Kern diese bei seinem Italienaufenthalt (1609–1613) nicht gesehen haben kann. Es ist nicht auszuschließen, dass Kern die Zeichnung von Taccas Sklaven durch Georg Petel gekannt hat, wie von Fischer postuliert. Diese entstand 1623 bei Petels Italienreise und zeigt einen am gestuften Denkmalssockel sitzenden Sklaven. Kerns Sklave kauert in sehr labiler Haltung ohne eine Abstützung des Gesäßes, wie sie die Sklaven bei Taccas Werk aufweisen. Kerns

⁹⁹⁹ Panter 2015, S. 158–159. Leonhard Kern, Gefesselter Sklave, Birnbaumholz, 26,5 × 19 × 12 cm, Slg. Würth, Inv.-Nr. 14905.

¹⁰⁰⁰ Schmidt 2015, S. 48–51. Leonhard Kern, Kneeling youth with bound hands. Obstbaumholz, H. 24,5 cm. H. 27,5 cm mit separater Basis.

¹⁰⁰¹ Müller 1962, S. 212. als flämisches Werk, frühes 17. Jh. ohne einen Bezug zu Leonhard Kern, Privatsammlung, London.

¹⁰⁰² Möller, Lise Lotte: Rezension von Grünwald, Elisabeth: Leonhard Kern: ein Bildhauer des Barock. Schwäbisch Hall, 1969. In Pantheon, Heft 30, 1972, S. 253.

¹⁰⁰³ Fischer in Weber 2021, S. 143.

Sklave ist völlig nackt mit sichtbarem Genitale, während dieses bei den vier unterschiedlich gestalteten Bronzesklaven Taccas durch ein Lendentuch bedeckt wird. Kerns Sklave zeigt eine vertraute Physiognomie mit schmaler Nase und „römischer“ Frisur, während Taccas Sklaven einen Skalpzipfel tragen und unterschiedliche Ethnien repräsentieren, wenn sie auch volkstümlich als „quattro mori“ bezeichnet werden. Taccas Sklaven sind in unnatürlicher Haltung eingespannt in ein Kräftedreieck mit Sitz und Wand des Sockels, Kerns Sklave ist in labiler Haltung frei auf schmaler Holzplinthe balancierend. Diese Unterschiede sprechen gegen eine enge Korrelation von Taccas und Kerns Sklaven.¹⁰⁰⁴ Möglicherweise orientiert sich Kern an Michelangelos Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 167). Hier fällt einer der Ignudi) über dem Propheten Daniel) durch eine hockende Haltung auf. Diesem wird ein gefesselter, in die Knie gehender Mann mit phrygischer Mütze aus einem Tondo Donatellos unterlegt.¹⁰⁰⁵ Allerdings ist das Sujet des Sklaven in der Druckgraphik der Zeit häufig.

Unter Cesare Ripas allegorischen Holzschnitten wird der Schmerz (Dolore) als kauender Mann gezeigt, dessen Hände von einer Schlange auf seinem Rücken gebunden sind, während sie ihn in die Brust beißt.¹⁰⁰⁶ Weit gefasst, könnte Kerns kauender Sklave auch eine Allegorie des Schmerzes sein. Vielleicht verbindet der Bildhauer mit der Sklavenstatuette ein persönliches Erlebnis, reiste er doch selbst auf einer florentinischen Galeere nach Mauretanien.¹⁰⁰⁷

Die Sklaverei wurde durch den Konflikt zwischen dem spanischen und osmanischen Reich und dem im 15. Jahrhundert zunehmenden Überseehandel begünstigt. Auch in Europa wurden häufig Sklaven eingesetzt, wobei Livorno im 16. Jahrhundert ein wichtiges Handelszentrum war.¹⁰⁰⁸ Von den Sklaven in Europa kamen nur etwa zwanzig Prozent aus Schwarzafrika, überwiegend handelte es sich um Kriegsgefangene aus Osteuropa oder dem osmanischen Reich, die etwa für die Galeerenflotte Ludwig IV. rekrutiert wurden.¹⁰⁰⁹ Insofern lässt sich der europäische Habitus von Kerns Sklaven im Unterschied zu Taccas Sklaven gut erklären. Seine Mimik hat nicht nur einen leidenden, sondern auch einen fragenden Beiklang.

¹⁰⁰⁴ Fischer führt die Körperhaltung von Kerns Sklaven auf Tacca zurück und berücksichtigt dabei nicht, dass Taccas Sklaven durch die gespannte Kette ein Kräftedreieck mit Sitz und Wand bilden. Fischer, Fritz: Gefesselter Sklave – ein gefälschtes Souvenir. In: Weber 2021, S.143.

¹⁰⁰⁵ Bredekamp 2021, S. 247–252.

¹⁰⁰⁶ Ripa, Cesare, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità & di propria inuentione*, Rom 1603, Tafel 110 Dolore. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0019> (01.11.2021).

¹⁰⁰⁷ Nekrolog bei Grünenwald 1969, S. 31. Im Anhang dieser Arbeit einsehbar.

¹⁰⁰⁸ Priesching, Nicole: *Sklaverei in der Neuzeit*. Darmstadt 2014, S. 32–35. Schwerpunkte der Monographie zur Sklaverei sind die Religionen und die Rolle Europas.

¹⁰⁰⁹ Zeuske, Michael: *Handbuch Geschichte der Sklaverei*. Berlin, Boston 2020, S. 799–822.



Abb. 161 L. Kern, Kauernder Sklave, Detail (siehe auch Abb. 159), Holz, H. 26,5 cm, Künzelsau, Slg. Würth Inv.-Nr. 14905.

Seine labile Körperhaltung ist die eines sprungbereiten Unterdrückten und nicht die eines hilflosen Besiegten. Resignation oder Tatenlosigkeit werden nicht ausgedrückt. Vielmehr wird Hoffnung auf ein Ende der Unterdrückung deutlich. Dies könnte auf einen politischen Zeitbezug der emotional intensiv wirkenden Statuette hinweisen, ähnlich wie es für Taccas Sklavendenkmal in Livorno gefordert wird.¹⁰¹⁰ Eine darüberhinausgehende Allegorisierung des kauernden Sklaven als Personifikation der Unfreiheit ist erst für das späte 18. Jahrhundert anzunehmen.

Eine unterschiedliche Haltung zeigen die Holzskulpturen von zwei gefesselten Sklaven (Nürnberg GNM). Sie wurden 1974 dem Umkreis von Georg Schweigger (1613–1690) zugeschrieben, der ein Schüler von Kerns Schüler Georg Pfündt war.¹⁰¹¹ Während der eine den Kopf anhebt und den Betrachter anblickt, senkt der andere resignativ den Kopf. Die Frisuren und die fremden Gesichter weisen auf Menschen eines anderen Kulturkreises hin.



Abb. 162 Georg Schweigger zugeschrieben, Zwei gefesselte Sklaven, um 1650, Holz, H. 37,5 cm.

¹⁰¹⁰ Mack-Andrick 2005, S. 145.

¹⁰¹¹ Theuerkauff, Christian: Zu Georg Pfründt. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1974, S. 65–66.

— Maué 1997, S. 78–81.

Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg



Abb. 163 L. Kern, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, vor 1659, Zuschreibung 1988, Alabaster, H. 34,3 cm
Wien, KHM, Inv.-Nr. KK 4363.

Einen offenkundigen Bezug zum Dreißigjährigen Krieg hat eine Kern zugeschriebene Alabaster-Statuette, die „Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg“ genannt wird.¹⁰¹² Erwähnt ist sie im Inventar der Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 1659, als *Ein nackhentes Weibespidt, welche von einem Soldaten hinterwerts mit einem Degen durchstochen wirdt*.¹⁰¹³

Tatsächlich zeigt die Gruppe einen reich gekleideten Offizier, der mit seinem Degen eine völlig nackte junge Frau vor sich hertreibt, wobei seine Waffe bereits Zentimeter tief in ihren Rücken sticht. Ihre rechte Hand geht abwehrend zur Waffe, der linke Arm wird vom Soldaten nach hinten gebogen, der mit seinen Stulpenstiefeln über ihre am Boden liegende Kleidung schreitet. Der Offizier blickt bei leicht geöffnetem Mund nicht auf sein Opfer, sondern zur Seite zu einem Betrachter. Das Werk passt nicht ohne weiteres zum Œuvre Kerns, wäre es doch das einzige Werk Kerns mit zeitgenössischer Draperie. Die üppige Ausstattung des Offiziers mit Accessoires der Zeit wie geschmücktem Hut, auffällig großer Schärpe, Schal, Gürtel, Umhängetasche, Scheide, voluminösem Rock und Sporen an den Stiefeln steht im Kontrast zur völligen Nacktheit der Frau, deren langes Haupthaar bei rekliniertem Kopf den Degen umspielt. Andererseits passt der wenig idealisierte Körper und das ausdrucksarme, stoisch anmutende Gesicht der Frau gut zu einem Werk des Haller Bildschnitzers.

¹⁰¹² Kern, Leonhard zugeschrieben, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, um 1656–1659. Alabaster, H. 34,3 cm, Plinthe ca. 21,5 × 12 cm, Wien, KHM, Kunstammer Inv.-Nr. 4363. Abb. in Siebenmorgen 1988, S. 207. <https://www.khm.at/objektdb/detail/90370/> (04.11.2020).

¹⁰¹³ Heiberg, Steffen (Hg.): Christian IV and Europe. The 19th art exhibition of the council of Europe. Denmark 1988, S. 323. Hier wird als Erstzuschreiber an Leonhard Kern Manfred Leithe-Jasper genannt.



Abb. 164 Hans Ulrich Franck, Nächtlicher Überfall, Radierung 11x14 cm, Münster Landesmuseum, Inv. Nr. C 1316c.

Als Anregung für den Bildhauer vermutet Grünenwald eine Radierung von Hans Ulrich Franck „Der unerwartete Überfall“ von 1656 und datiert deshalb die Entstehung der Alabastergruppe zwischen 1656 und 1659.¹⁰¹⁴ Doch das Motiv wurde unter dem Titel „Nächtlicher Überfall“ bereits einige Jahre früher verbreitet.¹⁰¹⁵ Wie dem auch sei, damit würde Kern wiederum durch ein zweidimensionales Vorbild zu einer Statuettengruppe angeregt. Der Dreißigjährige Krieg und seine negativen Auswirkungen sind in der zeitgenössischen Druckgraphik drastisch dargestellt worden. Am bekanntesten sind die Serien von Hans Ulrich Franck und Jacques Callot.¹⁰¹⁶ Bereits etwa hundert Jahre zuvor hatte Urs Graf (um 1485–nach 1529) die Schrecken des Krieges eindrucksvoll gezeichnet. Eine Bedrohung einer (bekleideten) Frau von hinten durch einen Landsknecht mit einem Säbel zeigt beispielsweise eine Radierung von 1642.¹⁰¹⁷ In der Malerei des 17. Jahrhunderts finden sich nur wenige Belege zur Not der einfachen Leute, vielmehr dominieren historische

S
c
h
l
a
c
h
t

¹⁰¹⁴ Grünenwald in Siebenmorgen 1988, S. 222–224.

¹⁰¹⁵ Franck, Hans Ulrich: Nächtlicher Überfall. Radierung. Münster Landesmuseum, Inv.-Nr. C-1316 c. <https://www.lwl.org/AIS5/Details/collect/87783> (09.11.2020). Serie 1643–1656.

¹⁰¹⁶ Knauer, Martin: „Bedenke das Ende“. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. Tübingen 1997, S. 28–35.

¹⁰¹⁷ Übersicht über diese und weitere Grafiken zu dem Thema in: Bußmann, Klaus, Schilling Heinz (Hg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog. Münster 1998.

¹⁰¹⁸ Monogrammist CR (Christian Richter?): Überfall auf Frau und Kind, 1642, Radierung, Coburg, Veste Coburg. Abb. in Knauer, Martin: Krieg als Todesmahnung. Überlegungen zu Funktion und Bedeutung von druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. In: Bußmann/Schilling, Textband 1998, Abb. 6, S. 513.

¹⁰¹⁹ Laval, Denis: Der Dreißigjährige Krieg, die Künstler und die religiöse Historienmalerei. In: Bußmann 1998, S. 153–149.

¹⁰²⁰ Knauer 1997, S. 111–122.

Schönfeld, Johann Heinrich, Die große Sintflut, 1636/37, Öl, 137,5 × 208 cm, Kassel, MHK, Inv.-Nr. GK 918. <https://altmeister.museum-kassel.de/33839/> (10.11.2020).

Während für die Menschenfresserin mehrere Versionen bekannt sind, ist die Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg wohl einmalig und vermutlich ein Auftragswerk. Hierzu hat Elisabeth Schraut einen bedeutsamen Vorschlag erarbeitet. Wegen dreier Rosen auf dem Gurt des Offiziers glaubt sie, dass der schwedische Offizier Reinholdus von Rosen sein könnte. Dieser schlug 1641 die kaiserlichen Truppen, darunter auch Erzherzog Leopold Wilhelm bei Weil in die Flucht und war bei der Besetzung von Schwäbisch Hall 1645 durch die verbündeten Franzosen in der Nähe der Stadt.¹⁰²¹ Der Einwand, dass es sich um häufig verwendete blütenförmige Nieten auf dem Gurt und nicht um Rosen handele, ist nicht ganz von der Hand zu weisen.¹⁰²² Offensichtlich handelt es sich um den Gurt für die Säbelscheide. Allerdings zeigt nur eine der Rosen/Nieten eine Position, die mit einer Haltefunktion zu vereinbaren ist, die beiden anderen dürften eher eine heraldische Funktion besitzen. Folgt man Schraut, wäre die nackte Frau dann wohl eine Allegorie für die von den Schweden besetzte Stadt. Hierzu passt auch die Provenienz des Werkes. Der Erzherzog war mehrfach ein unmittelbarer militärischer Gegenspieler Reinhold von Rosens und hatte zudem eine enge Beziehung zu Schwäbisch Hall, als Kunstliebhaber vielleicht sogar zu Leonhard Kern selbst.¹⁰²³ Nach Ansicht von Schraut käme er damit gut als Auftraggeber für diese besondere Gruppe in Betracht.¹⁰²⁴ Denkbar wäre auch, dass die reichsfreie Stadt diesen Auftrag an ihren inzwischen berühmten Künstler gegeben hat, um bei ihrem Fürsten durch ein Geschenk auf die besondere Beziehung aufmerksam zu machen.¹⁰²⁵ Archivalische Belege zu diesen Überlegungen fehlen. Immerhin zeigen Abbildungen der erzherzoglichen Sammlung einen umfangreichen Elfenbeinbestand, was auf ein Interesse an einem solchen Werk schließen lässt.¹⁰²⁶ Erzherzog Leopold Wilhelm wurde 1646 zum Statthalter der spanischen Niederlande ernannt. Erst dann baute er innerhalb von zehn Jahren eine umfangreiche Kunstsammlung auf, die er 1659 nach Wien bringen und inventarisieren ließ.¹⁰²⁷

¹⁰²¹ Schraut, Elisabeth: Bemerkungen zu Leonhard Kerns Skulptur „Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg“. In: Siebenmorgen 1990, S. 36.

¹⁰²² Panter 2021, S. 238–239. Mit weiteren Hinweisen auf Druckgrafiken mit vor Soldaten fliehenden Zivilisten.

¹⁰²³ Schlegel 2021, S. 75.

¹⁰²⁴ Schraut in Siebenmorgen 1990, mit Abb. S. 30–37.

¹⁰²⁵ Schlegel in Weber 2021, S. 75.

¹⁰²⁶ Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spaetrenaissance. Leipzig 1908, Nachdruck 2018, S. 92–93. Die Abbildung 73 aus Storffers Bilderinventar der Wiener Galerie lässt nicht nur Kerns Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg erkennen, sondern auch eine Vielzahl weiterer Elfenbeinstatuetten.

¹⁰²⁷ Schütz, Karl: Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Bd. II, München 1998, S. 181–190.

Die Kunstproduktion in Deutschland ist durch den Dreißigjährigen Krieg mehr oder weniger beeinträchtigt, kommt aber keinesfalls zum Erliegen.¹⁰²⁸ So bleibt für Leonhard Kern die Auftragslage für seine Statuettenwerke trotz des Krieges unverändert gut.¹⁰²⁹ Zu Kerns Werken mit einem indirekten thematischen Bezug zu den Bedrohungen der Zeit durch Krieg, Hungersnot und Seuchen passen auch seine Arbeiten zur Sintflut¹⁰³⁰ und zu Ezechiels Traum.¹⁰³¹ Beide Endzeit-Motive stehen der reformatorischen Erlösungstheologie nahe. Inwieweit die Kern zugeschriebenen Statuetten zu *Saturn/Chronos frisst seine Kinder* die Kriegssituation reflektieren könnten und vielleicht sogar astrologische Bezüge ansprechen, sei dahingestellt.¹⁰³²

Das Kern zugeschriebene Sujet „Aeneas und Anchises auf der Flucht“ war im 17. Jahrhundert verbreitet. Eine Reflexion des Krieges in diesem Werk ist naheliegend.¹⁰³³ Weiterhin können die drei klagenden nackten Frauen (Karlsruhe, Schwäbisch Hall, Hamburg) für Schrecken, Not und Verzweiflung stehen. Die wenig beachtete Frau mit Buch in St. Petersburg muss man als ratlose Veritas nuda m. E. ebenfalls dazu zählen. Für einige Kleinskulpturen Kerns wird eine antithetische Aussage zum Krieg diskutiert. Das betrifft das mehrfach gestaltete Sujet der Abundantia (Hamburg, London, Wien) und auch die Stehende nackte Frau (Nürnberg), die – attributfrei – auf ihre Mamma lactans verweist.¹⁰³⁴ Kerns Statuetten „Menschenfresserin“ und „Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg“ werden heute als singulär und paradigmatisch für die bildhauerische Rezeption des Dreißigjährigen Krieges hervorgehoben, während seine anderen kriegsassozierten Werke nicht genannt

¹⁰²⁸ Costa Kaufmann, Thomas: Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörung, Mythos und Wirklichkeit: Überlegungen zur Lage der Kunst Mitteleuropas im Dreißigjährigen Krieg. In: Bußmann/Schilling (Hg.) 1998, Bd. II, S. 163–172.

¹⁰²⁹ Zahlten 1988, S. 35–50.

— Beutter 1988, S. 24–25.

¹⁰³⁰ Kern, Leonhard, Sintflut, Solenhofer Stein-Relief, um 1640/45, 38,5 × 65 cm, München, BNM Inv.-Nr. R 1260. Grünenwald 1969, Wvz. 63, Tafel 55, S. 43.

¹⁰³¹ Kern, Leonhard, Vision Ezechiels, Alabaster-Relief, um 1635/40, 56 × 31 cm, München, BNM Inv.-Nr. R2876. Grünenwald 1969, Wvz. 61, Tafel 41, S. 42.

¹⁰³² Kern, Leonhard, Chronos, um 1625, Bronze, H. 35 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 5897. Grünenwald 1969, Wvz. 113, Tafel 16, S. 47.

— Kern, Leonhard zugeschrieben. Bärtiger Mann mit Kind (Chronos oder Ugolino?), Elfenbein, H. 27,2 cm, Cambridge, Privatbesitz. Abb. in Theuerkauff 1990, S. 41–42.

¹⁰³³ Kern, Leonhard, Äneas und Anchises, um 1625/30, Elfenbein, H. 32 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 4570. Grünenwald 1969, Wvz. 105, Tafel 13, S. 46. Der Bezug zu L. Kern wird bei dem Symposium in Schwäbisch Hall überwiegend abgelehnt, wie Theuerkauff in Siebenmorgen 1990, S. 45 schreibt. Im online-Katalog KHM, Wien fehlt dessen Zuordnung zu Kern, wird unter Weber 2021, S. 112 allerdings uneingeschränkt hervorgehoben.

¹⁰³⁴ Maué, Claudia: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Mainz 1997, S. 209–211.

werden.¹⁰³⁵ Vielmehr wird 1991 das Erstaunen geäußert, dass mit der Ausnahme der Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg „keinerlei Bezüge auf die bedrückenden Zeitläufte zu beobachten sind.“¹⁰³⁶ Tatsächlich finden sich Bildwerke mit Verlierern ohne gleichzeitige Präsentation des Siegers nur ausnahmsweise. Unter den Kleinbronzen der Zeit sei auf den flüchtenden Niobiden von Giambologna oder die Skulptur „Schutzflehender“ von Bertoldo di Giovanni verwiesen.¹⁰³⁷

5 Inspirationen zu Ikonographie und Formensprache

Das Œuvre Leonhard Kerns – hier nur teilweise präsentiert – zeigt ein breites ikonographisches Spektrum aus antiker Mythologie, christlicher Religion, Allegorie und Genresujet. Für seine vielfältigen Arbeiten übernahm er umfangreich Anregungen aus bekannten und weniger bekannten Werken der bildenden Kunst. Nur selten verfolgt er eine eklektische Nachahmung. Fast immer bietet er eigene Interpretationen, neue Lösungen und überraschende Vorschläge. Da Vorlagen, Vorzeichnungen, Modelle oder Entwürfe aus seiner Werkstatt weder erhalten sind noch erwähnt werden, können nur Mutmaßungen zu seinen Anregungen angestellt werden, die sich aus seiner Biografie und seinen Werken selbst anbieten.

5.1 Spätgotik und deutsche Renaissance

Geprägt wurde Leonhard Kern in der Lehrzeit vor allem durch seinen Bruder Michael. Dieser war in Ikonographie und Form der deutschen Renaissance verhaftet, welche in der Tradition der Spätgotik stand.¹⁰³⁸ Die reiche Bildhauerkunst des Süddeutschen Raumes (Ulmer Schule, Augsburger Schule, Weilheimer Schule)¹⁰³⁹ wurde wesentlich durch das Werk von Niclas Gerhaert van Leyden (um 1430–1473) beeinflusst, der zunächst in Trier, dann in Straßburg und schließlich in Wien für Kaiser Friedrich III. arbeitete.¹⁰⁴⁰ Seine kompakten ausdrucksstarken Werke, demonstrieren ein neues Selbstverständnis der Bildhauer, das mit den Erfolgen von Architektur und Skulptur in der Spätgotik gewachsen war.¹⁰⁴¹ Hervorgehoben sei

¹⁰³⁵ Wiedau, Kristin: Leonhard Kern – Die Ästhetik des Schreckens. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog 1998, Münster 1998, S. 161. — Fischer 2004, S. 48.

¹⁰³⁶ Hornbostel, Wilhelm: Vorwort. In: Heitmann 1991, S. 4.

¹⁰³⁷ Bertoldo di Giovanni, Schutzflehender, Kleinbronze, ehemals Berlin, Skulpturensammlung, Kriegsverlust. Abb. in Krahn 1995, S. 14.

¹⁰³⁸ Schneider 2003.

¹⁰³⁹ Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1984, S. 27.

¹⁰⁴⁰ Roller 2012, S. 109–133.

¹⁰⁴¹ Hubach 2018, S. 75–92.

seine Halbfigur eines Mannes im Gestus eines Melancholikers, für die ein Selbstbildnis diskutiert wird.¹⁰⁴²

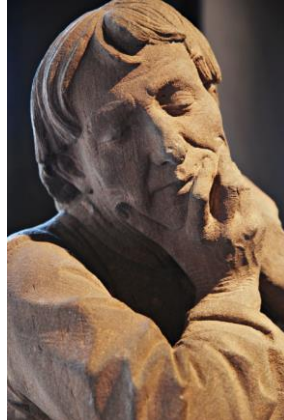


Abb.165 a) u. b) Niclas Gerhaert van Leyden, Selbstbildnis? Büste, Stein, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre Dame.

Möglicherweise kannte Kern die von Gerhaert geschaffenen ausdrucksstarken Steinbüsten vom Portal der alten Kanzlei in Straßburg oder die gradlinigen Holzfiguren des Hochaltars in der Hauptkirche St. Georg in der nicht so fernen Messestadt Nördlingen.¹⁰⁴³ Das von Gerhaert bevorzugte Sujet der individuellen Halbbüste wurde vielfach übernommen, so vermutlich auch von Leonhard Kern zu seinem (verlorenen) Selbstporträt (ehemals Berlin), das als Halbakt eine besondere Note aufwies.

Paradigmatisch für Arbeiten Kerns kann die Adam-und-Eva-Gruppe aus Holz (um 16 cm hoch) von Hans Wydyz (tätig um 1497–1610) angesehen werden, die um 1505 in Freiburg geschnitzt wurde.¹⁰⁴⁴ Sie zeigt die vollplastischen Figuren völlig nackt mit detaillierter Schambehaarung auf einem gemeinsamen Sockel und gilt als eine der ersten porträthaften nackten Wiedergaben der deutschen Renaissance (Abb. 105).¹⁰⁴⁵ Kaum später wurden Adam und Eva vollrund aus Holz von Conrat Meit geschnitzt, der um 1509 in der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. arbeitete (Abb. 107). Dürer lobte „den guten Bildschnitzer mit Namen Conrat, desgleichen ich nicht gesehen“. Pechsteins Aussage zu seiner „Synthese deutsch-niederländischer Hofkunst mit italienischen Formen“¹⁰⁴⁶ könnte auch für Leonhard Kern gelten, da stilistisch und ikonographisch enge Bezüge vorliegen. Meits erotischer Darstellung von Mars und Venus steht der schwäbische Bildschnitzer formal und inhaltlich

¹⁰⁴² Chapuis, Julian: Niclaus Gerhaert von Leyden, Büste eines Mannes, um 1463. In: Eissenhauer, Michael (Hg.): Spätgotik – Aufbruch in die Neuzeit. Berlin 2021, S. 312–313. Die melancholische Geste wird für ein Selbstbildnis eines Bildhauers der Zeit als untypisch erachtet.

¹⁰⁴³ Roller 2012, S. 206–210 und S. 225–239.

¹⁰⁴⁴ Burckhardt 1907, S. 212–221.

¹⁰⁴⁵ Wydyz, Hans: Adam und Eva, nach 1505, Buchsbaumholz, H 16 cm und H. 15 cm, Basel, Historisches Museum. https://www.hmb.ch/museen/sammlungsobjekte/?tx_a7collection_list (10.04.2020).

¹⁰⁴⁶ Pechstein, Klaus: „Meit, Conrat“. In: Neue Deutsche Biographie 16, 1990, S. 730.

ebenfalls nahe (Abb. 110).¹⁰⁴⁷ Eine Zeichnung von Rubens zu einer Statuette eines weiblichen Aktes nimmt ausdrücklich Bezug zu einer Invention von Conrat Meit.¹⁰⁴⁸ Dieser Bildhauer stellte als einer der ersten Künstler Tugendallegorien als weibliche Akte dar – etwa die Fortitudo – und unterstreicht so die positive Neubewertung der Nacktheit.¹⁰⁴⁹



Abb. 166 Conrat Meit, Fortitudo, nach 1530, Buchsbaum, teilw. bemalt, H. 24,5 cm, Ecoen, Renaissancemuseum.

Die Werke Tilmann Riemenschneiders hat Leonhard in Würzburg zweifellos gesehen: die überlebensgroßen Steinskulpturen zu Adam und Eva am Portal der Marienkapelle oder das realistische Epitaph des gealterten Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg im Kiliansdom, an dessen Hauptkanzel er als Lehrling tätig war. Die ruhige Würde, die der Bildschnitzer seinen Holzarbeiten verleiht, findet sich auch in den Arbeiten von Kern. Erotische Anspielungen durch Riemenschneider, etwa bei der Münnerstedter Maria Magdalena, dürften Kern nicht entgangen sein.¹⁰⁵⁰ Der Haller Bildschnitzer bevorzugt, wie die Statuettenkunst der deutschen Renaissance, für viele seiner Werke Holz als Material, besonders für Adam und Eva. Vor allem Kerns Holzarbeiten nehmen die reduzierte Formgebung seiner Vorbilder auf und verstärken sie noch.

5.2 Italienische Skulptur und Malerei (Michelangelo u. a.)

Nachhaltig prägende Eindrücke erhielt Leonhard durch seine Italienreise. Neapel, Rom und Venedig sind als Reiseorte gesichert, Florenz, Verona und Padua lagen auf seinem Weg. Vor allem die Werke Michelangelo Buonarrotis haben die Arbeiten Kerns stark beeinflusst, und das gleich dreifach, nämlich hinsichtlich der Ikonographie, der Formgebung und der Nuditas. Grünenwald sieht in sieben Werken Kerns einen mehr oder weniger ausgeprägten Einfluss des großen italienischen Vorbildes,

¹⁰⁴⁷ Meit, Conrat, Mars und Venus, um 1515/20, Bronze, Mars H. 34,3 cm, Venus H. 23,6 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Abb. in Krahn 1995, S. 247.

¹⁰⁴⁸ Riether, Achim: Stehender weiblicher Akt, nach einer Invention von Conrat Meit. In: Eikermann, Renate (Hg.): Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. München 2006, S. 228–229.

¹⁰⁴⁹ Burk, Jens Ludwig: Fortitudo. In: Eikermann 2006, S. 84–87.

¹⁰⁵⁰ Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke. Königstein 2011, S. 26 u. S. 129.

insbesondere für Kerns Formgebung an der Einzelfigur.¹⁰⁵¹ Der Einfluss Michelangelos auf nachfolgende Bildhauergenerationen spielt auch für Kern eine wichtige Rolle.



Abb. 167 Michelangelo Buonarroti, Ignudo, Deckenfresco, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

Als eine ikonographische Weiterentwicklung von Michelangelos Liegefiguren an den Mediceergräbern in Florenz sind Kerns Steinskulpturen von 1617 für die Nürnberger Rathausportale zu sehen, deren Entwürfe allerdings durch Christoph Jaminitzer vorgezeichnet waren.¹⁰⁵² Auch die allegorischen Sitzfiguren für die Regensburger Hauptkirche gehen in ihrer monumentalen Prägung auf Michelangelo bzw. seinen Schüler Montorsoli zurück.¹⁰⁵³ Der Gefesselte Jüngling (Wien) zeigt eine sehr ähnliche Haltung wie der Sterbende Gefangene von 1513–1516, heute im Louvre, Paris und wird durch den begleitenden Knaben zusätzlich erotisiert. Kerns Versionen zum stehenden Bacchus sind dem trunkenen Bachus verwandt, wenn auch deutlich weniger beschwingt. Kern übernimmt mit seinem Moses (Wien) ikonographische Anregungen seines Vorbildes, fügt aber zu den Gesetzestafeln einen Stab als wasserspendendes Attribut hinzu. Die klare Formensprache, die Michelangelo von Donatello übernommen hat, setzt sich bei Kern fort. Attribute verwenden alle drei Bildhauer möglichst zurückhaltend. Eine Bewegung im Raum wird nur verhalten dargestellt. Der männliche Akt, bei Donatello und bei Michelangelo im David herausgehoben, wird von Kern ebenfalls mehrfach betont und für verschiedene Lebensalter umgesetzt, etwa als jugendlicher Sebastian (München), als Geldzähler (Washington) in mittleren Jahren und als Chronos (Wien) als alter Mann. Bei Betrachtung der „Menschenfresserin“ Kerns, liegt zudem die Assoziation zur „Terribilità“ im Jüngsten Gericht (Sixtinische Kapelle, Rom) Michelangelos nahe. Die Ignudi dort dürften ebenfalls von besonderer Bedeutung für das Werk Kerns gewesen sein, und zwar sowohl formal als auch inhaltlich. Kerns hockender Sklave (Abb. 159) und der sitzende jugendliche Johannes der Täufer (Stuttgart) verweisen auf Michelangelos Ignudi. Kerns sitzende männliche Akte zeigen nicht nur eine formale

¹⁰⁵¹ Grünenwald 1969, S. 12–13. „Michelangelo erweckte, was an monumentaler Gesinnung und Empfinden für kubische Werte in ihm [Kern] steckte ...“

¹⁰⁵² Gradmann 1917, Beleg 55, S. 191–197.

¹⁰⁵³ Trapp, Eugen: Michelangelo in Regensburg. In: Ders. (Hg.): Zwischen Gotik und Barock. Regensburg 2012, S. 115–126.

Beziehung zum Torso vom Belvedere (Vatikanische Museen, Rom), sondern auch eine inhaltliche Relation zu den Tondi Donatellos im Palazzo Medici, Florenz. Darin wird auf die Schrift *De rerum natura* des römischen Philosophen Lukrez (um 98–um 56 v. Chr.) hingewiesen, nach welcher eine Entwicklung der Menschheit eine Unterordnung unter ein Gesetz erfordert.¹⁰⁵⁴



Abb. 168 links, L. Kern, HI. Sebastian, Alabaster, H. 36,5 cm, ohne Wunde, Schwäbisch Hall, HFM Inv.-Nr. 1984/0127.

Abb. 169 rechts, Michelangelo, Sterbender Gefangener, Marmor, Paris, Louvre.

Michelangelo hat sowohl in der Skulptur als auch in seinen Gemälden, etwa zum Jüngsten Gericht, die nackte Gestalt des Menschen für seine Zeit ungewöhnlich offen und eindrucksvoll präsentiert. Er verfolgt hierbei nach Vasari ein perfektes disegno und eine von der iudicio getragene inventio.¹⁰⁵⁵ Die Gestik und Haltung zu Adam und Eva (Braunschweig, Darmstadt) hat Kern vermutlich aus dem Fresko in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo übernommen (Abb. 115). Dessen ausgewogene unprätentiöse Darstellung des nackten Menschen wird durch Caravaggio gesteigert, der das Nackte in einen dramatischen Kontext bringt, bevor die Gegenreformation regulierend einschreitet.

Kern orientiert sich auch an Schülern Michelangelos. So dürfte Guido Renis (1575–1642) Gemälde von 1604/05 zur Kreuzigung Petri (Rom, Vatikanische Museen Inv.-Nr. 40387) als Vorlage für das Kern zugeschriebene Relief gleichen Sujets (Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, Inv.-Nr. 1991/0120) gedient haben. Weitere italienische Bildhauer, von Michelangelo Buonarroti geprägt, haben Kerns Werk beeinflusst; so etwa für seinen Hieronymus mit dem Löwen (Wien) die lebensgroße Hieronymus-Statue aus Marmor (Venedig) von Alessandro Vittoria von 1570.¹⁰⁵⁶ Ebenso dürften die monumentalen Sitzfiguren des Michelangelo-Schülers Giovanni Angelo Montorsoli vom Grabmal Sannazaros in Neapel Anregungen für die

¹⁰⁵⁴ Bredekamp 2021, S. 247–253. Der Autor bezieht sich auf Simon, Erika: „Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, II. Teil: Das humanistische Programm der Tondi“. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 7, H. I, 1965, S. 49–91.

¹⁰⁵⁵ Vasari 2004, S. 93–104.

¹⁰⁵⁶ Vittoria Alessandro, Hieronymus mit dem Löwen, um 1565, Marmor, S. Maria Gloriosa dei Frari, Venedig. <https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUHKCLRU.html> (04.12.2021).

Regensburger Portalfiguren geliefert haben.¹⁰⁵⁷ Für die ungewöhnliche Statuette zu Kain und Abel (London, Abb. 4), die wegen des noch nicht niedergeschlagenen Abels zunächst als Abraham und Isaak interpretiert worden war, kann Baccio Bandinellis monumentale Marmorgruppe Hercules und Cacus von 1534 (Florenz) Vorbild gewesen sein.

Mit der schlafenden Frau aus Alabaster (Neuenstein, Inv.-Nr. NL 76), die Leonhard Kern zugeschrieben wird, orientiert sich der Bildhauer eng an der schlafenden Nymphe (Berlin) von Giovanni da Bologna (1529–1608). Dieser war ebenfalls von Michelangelos Werk stark beeinflusst, entwickelte allerdings einen ausgeprägt manieristischen Stil mit betonter Dynamik, dem Kern in seinen anderen Werken nicht folgt. Wegen der für Leonhard ungewöhnlich wenig eigenständigen Liegefigur kommt eher ein Werk des Bruders Michael in Betracht, wie Theuerkauff, Möller und vor allem Schneider betonen.¹⁰⁵⁸

Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), zehn Jahr jünger als Leonhard, prägte in seiner Zeit maßgeblich Architektur und Skulptur weit über Rom hinaus, hatte aber mit seinem stark bewegten und hochbarocken Stil wenig Einfluss auf die Arbeiten Kerns.¹⁰⁵⁹ Immerhin lässt sich die durch Bernini betonte Faltenbildung der üppigen Draperie in Kerns Beweinungsszenarien (Wien) und in anderen Gewandfiguren wiederfinden.¹⁰⁶⁰ Der auf dem Boden sitzende Johannes der Täufer (Stuttgart) mag Anklänge zu dem gleichen Sujet bei Bronzino, Annibale Carracci oder Caravaggio aufweisen.¹⁰⁶¹ Der Bildhauer übernimmt möglicherweise die Haltung mit den überkreuzten Beinen aus seinen Aktübungen an der Akademie in Rom, wie sie etwa auch Cantarini (1612–1648) als Aktstudie gezeichnet hat.¹⁰⁶²

5.3 Deutsche und niederländische Maler (Dürer, Rubens, Rembrandt)

Graphische Vorlagen und Bozzetti, für Elfenbeinstatuetten aus Wachs oder Holz gefertigt,¹⁰⁶³ sind aus Kerns Werkstatt nicht erhalten, müssen aber vorausgesetzt

¹⁰⁵⁷ Montorsoli, Giovanni Angelo, Apollo und Minerva, Marmor, Grabmal Jacopo Sannazaro, Santa Maria del Parto, Neapel. https://www.wga.hu/html_m/m/montorso/sannazar.html (30.09.2021).

¹⁰⁵⁸ Schneider 2003, S. 229–230.

¹⁰⁵⁹ Avery, Charles: Bernini, München 1998.

¹⁰⁶⁰ Bernini, 1598 geboren, galt als Wunderkind und feierte bereits um 1610 erste große Erfolge, so dass Kern sicher früh über sein Werk informiert war. Die innere und äußere Faltenbildung galt Deleuze als das hervorstechende Charakteristikum der Barockzeit. (Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt a. M. 2000).

¹⁰⁶¹ Fischer 2004, S. 41.

¹⁰⁶² Cantarini, Simone, Aktstudie eines sitzenden Knaben, Rötelseichnung, Venedig, Galleria dell'Accademia. <https://www.agg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UM-ESQJ174YVBP&SMLS=1&RW=1536&RH=739&POPUPPN=13&POPUPID=2UMDHURRFJ2K> (02.10.2021).

¹⁰⁶³ Herzog 1957, S. 1309.

werden. Da in seinem Nachlass zwei Bücher von Albrecht Dürer genannt werden, dürften Graphiken zum Werk Dürers und seines weiteren Umfeldes wie etwa von Aldegrevier, den Beham Brüdern oder Hans Baldung Grien bekannt gewesen sein.¹⁰⁶⁴ Hier findet er Vorbilder für seine lebensnahen Frauengestalten. Vielleicht wurde Kern durch das Selbstbildnis Dürers als Akt (Zeichnung um 1505–1512, Weimar) zu der Statuette des „Bildhauerjüngling“ angeregt (Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. Bro 130). Formale Beziehungen gibt es auch zwischen Dürers Kupferstich *Melencholia I* und der *Sinnenden Frau* (Wien).

Das *Ezechiel-Epithaph* (Schwäbisch Hall), 1655 beauftragt, wurde vermutlich nach dem Kupferstich Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) gefertigt, der schon 1625 vor der sog. Merian-Bibel (1640) Kupferstiche als „Biblische Abbildungen zur Darstellung der wichtigsten Geschichten der Heiligen Schrift“ herausbrachte.¹⁰⁶⁵ Der Holzschnitt in der Lutherbibel letzter Hand von 1545 zeigt zu Hesekiel (d. h. Ezechiel) allerdings kein mit Merians Stich vergleichbares Bild.¹⁰⁶⁶ Formal und inhaltlich kommt der Holzschnitt der Lutherbibel als Anregung für sein Steinrelief zur Sintflut (München) in Frage, wird aber von Kern durch die Präsentation des Nackten in einen anderen Kontext gestellt.

Peter Paul Rubens Vorbild war in mehrfacher Hinsicht prägend. So sind die im Kreis stehenden Grazien des Malers für Leonhard Kern ebenso eine Anregung wie für den Bildhauer Georg Petel. Die große klagende Eva (Braunschweig) präsentiert sich in der gleichen Haltung wie Aphrodite im *Paris-Urteil* (London) oder die gefesselte Andromeda (Berlin) des Flamen.¹⁰⁶⁷ Rubens Gemälde zum Krieg (*Minerva beschützt Pax vor Mars*, London; *Die Schrecken des Krieges*, Florenz; *Allegorie des Krieges*, Lichtenstein) stimmen in ihrer kritischen Einstellung inhaltlich mit Kerns Reflexionen über die Gräueltaten des Krieges überein. So sind mehrere Arbeiten Kerns ebenfalls als Mahnung zum Frieden zu verstehen.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁴ Beutter 1988, S. 28.

¹⁰⁶⁵ Meinhold, Peter: *Matthaeus Merian. Die Bilder zur Bibel. Mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament.* Herausgegeben und eingeleitet von dems. Hamburg 1965, S. 7–17, Abb., S. 161.

¹⁰⁶⁶ Lutherbibel: https://www.stilkunst.de/c22_biblia1545/verzeichnisse/biblia1545_bilder.php (03.10.2021).

¹⁰⁶⁷ Fillitz, Hermann: *Zu Leonhard Kern. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 1957, S. 219. Fillitz sieht die Auseinandersetzung Kerns mit der Kunst Rubens in den 30er Jahren zeitlich passend mit Rubens Werk „*Urteil des Paris*“, London, Nationalgalerie, das eine Aphrodite zeigt, deren Haltung Kerns größerer Eva (Braunschweig) entspricht. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris> (13.04.2020).

¹⁰⁶⁸ Rubens, Peter Paul: *Allegorie auf den Krieg* 1628, Ölskizze, http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=K-D490280D32F0452699427FAE5A490897 (02.10.2021) Inhaltliche und formale Parallelen zu Kerns sitzender Frau mit abgestütztem Kopf (Wien) sind offenkundig.

Rembrandts Radierungen weiblicher Akte unterscheiden sich von den großformatigen Werken Rubens durch ihre feinfühligere Wiedergabe wenig idealisierter Frauengestalten, die der Künstler in hoher Sensibilität abbildet und dabei ihren intimen Charakter wahrt. Dies gelingt Kern bei seinen Statuetten gleichen Sujets ebenso, nimmt man etwa seine Arbeiten zu Psyche (Washington) oder Sitzendes Mädchen mit Buch (Pommersfelden). Das repräsentative Auftreten der von Rubens gezeichneten Protagonisten ist weder bei Kerns Arbeiten noch bei den späten Werken Rembrandts gegeben.



Abb. 170 li., Rembrandt, Sitzende nackte Frau, 1631, Radierung, 17,7 × 16 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Abb. 171 re., L. Kern, Psyche, Buchsbaum, H. 14 cm (Washington, NGA, Smith Collection).

5.4 Zeitgenössische Bildhauer

Als Bildhauer erster Elfenbeinskulpturen in nachgotischer Zeit werden Francesco Terilli (gearbeitet von vor 1596–1612, Venedig) und Nikolaus Pfaff (um 1556 Nürnberg–1612 Prag) genannt.¹⁰⁶⁹ Terillis statisch beherrschte Statuetten, etwa Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe (Elfenbein, Wien, KHM, H. 19,1, Inv.-Nr. KK4534 und 19,3 cm, Inv.-Nr. KK4536) mit geschlossenen Formen und mit dominanter Draperie, orientieren sich an Alessandro Vittoria. Pfaffs Arbeiten zur Venus bieten mehr Bewegung, Ponderation und auch einen erotischen Akzent.¹⁰⁷⁰ Schon früh überrascht der sogen. Furienmeister (gearbeitet um 1610–1620, Salzburg?) mit extrem dynamischen, ausgeprägt manieristischen Elfenbeinwerken. Bereits 1620 schafft der Elfenbeindrechsler und Bildhauer Jacob Zeller (wohl 1581–1620, Dresden) mit der „Großen Fregatte“, von Neptun getragen, eine äußerst aufwendige 116,7 × 78,5 × 35 cm große Arbeit, die von Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen, für 3000 Gulden erworben wurde.¹⁰⁷¹ Der Furienmeister und Jacob Zeller gelten als ihrer Zeit weit vorausseilende Bildhauer, deren hohe Virtuosität erst von Matthias Steinl (1643/44–1727) und Jakob Auer (um 1645–1706) im letzten Quartal des 17. Jahrhunderts wieder erreicht wird.¹⁰⁷² Diese überbordende Schnitzkunst ist

¹⁰⁶⁹ Trnek 2007, S. 18.

¹⁰⁷⁰ Haag 2007, S. 50–51 Text u. Abb. zu Terilli, S. 66–69 Text u. Abb. zu Pfaff, S. 60–65, Text u. Abb. zum Furienmeister, jeweils aus der Kunstkammer des KHM Wien.

¹⁰⁷¹ Kappel 2017, S. 57–61. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. II 107.

¹⁰⁷² Dito.

dem Werk des Haller Bildschnitzers fremd. Insofern ist die Einordnung Leonhard Kerns als „der größte Meister der frühen Zeit“ nur schwer nachvollziehbar.¹⁰⁷³

Ikonographisch zeigt das Werk Kerns breite Überschneidungen mit den sakralen und mythologischen Themen seiner Zeitgenossen. Hier sind besonders Georg Petel (1601/02–1634) und Adam Lenckhardt (1610–1661) zu nennen. Letztgenannter gilt als bedeutendster Elfenbeinschnitzer am Wiener Kaiserhof vor Matthias Steinl.¹⁰⁷⁴ Georg Petel war zunächst im Umkreis von Rubens tätig, bevor er sich im nahen Augsburg niederließ. Formal setzt sich Kern in den meisten Werken von diesen süddeutschen Künstlern ab. Er verzichtet auf die idealisierende Eleganz Petels und umgeht die barocke Fülle Adam Lenckhardts, deren Werke er vermutlich kannte. Kern hält sich enger an die natürliche Vorgabe seiner Aktmodelle, die er überwiegend wirklichkeitsnah abbildet. Der Verzicht auf Attribute und Kleidung nimmt dem Bildhauer zwar Gestaltungsmöglichkeiten, steigert aber die Wirkung seiner kleinformatigen Werke durch eine unabgelenkte Präsenz.

Formal bestehen erhebliche Unterschiede zwischen den genannten Bildschnitzern. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Arbeiten Kerns mit denen Georg Petels vergleicht. So ist Petels Kruzifix (Elfenbein 1621, H. 53 cm, Privatbesitz)¹⁰⁷⁵ mit ausgeprägtem Kontrapost sehr viel bewegter als das Wiener Elfenbein-Kruzifix von Kern (Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. Sk GS E4) Der Hl. Sebastian von Petel (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 4600) leidet in eleganter Schönheit, ohne etwa die Ambiguität des Geschlechtes anzusprechen, die Kerns Hl. Sebastian (München Residenzmuseum, Schatzkammer, Reiche Kapelle Inv.-Nr. 166) evoziert. Die Grazien Petels, nach dem Vorbild Rubens in Elfenbein gestaltet und als Bronzerelief in Boston und Braunschweig erhalten,¹⁰⁷⁶ sind bewegungsreich, aber ohne die individuelle Kraft die Kern bei seinen Grazien zeigt. Petel gilt als der bessere Bildhauer, der unter dem Einfluss Rubens bereits weit im barocken Stil arbeitet,¹⁰⁷⁷ während L. Kern noch den Brückenschlag zwischen Altem und Neuem verfolgt und stärker einer alltagsnahen Erdschwere verbunden ist. Petel dagegen bevorzugt in seiner Formsprache eine gefällige Eleganz und idealisierte Schönheit. Besonders deutlich wird das an den Humpen-Reliefs bei denen Kern in seinen Badesujets eine nüchterne distanzierte Präsentation des Nackten verfolgt, während Petel bacchantische Szenen mit überbordender Üppigkeit und praller Erotik darstellt.¹⁰⁷⁸ Ein Vergleich des würdevollen Freisinger Christus mit einem Kruzifix

¹⁰⁷³ Philippovich 1982, S. 166.

¹⁰⁷⁴ Theuerkauff 1986, S. 185.

¹⁰⁷⁵ Krempel 2007, Kat.-Nr. 6.

¹⁰⁷⁶ Krempel 2007, Kat.-Nr. 3.

¹⁰⁷⁷ Schädler, Alfred: Georg Petel (1601/02–1634). Barockbildhauer zu Augsburg. München, Zürich 1985, S. 34–35.

¹⁰⁷⁸ Petel, Georg, Humpen mit Bacchanal, Elfenbein, H. 38,4 cm, Wien, KHM, Kunstammer Inv.-Nr. KK 4519. In: Krempel 2007, Kat. 55.

seines Zeitgenossen Georg Petel, das einen manieristisch gestalteten Christus als sich im Leiden windenden Menschen zeigt, illustriert anschaulich die unterschiedliche Formensprache der beiden Bildhauer.¹⁰⁷⁹

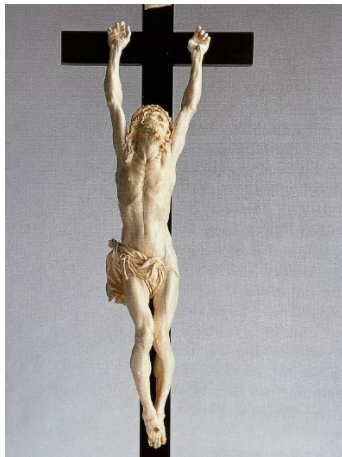


Abb. 172 li., Georg Petel, Corpus Elfenbein, H. 65,5 cm, München, Schatzkammer der Residenz, Inv.-Nr. 157.

Abb. 173 re., L. Kern, Kruzifix, Corpus Alabaster, H. 52 cm, Freising, DMF Inv.-Nr. F 23.

Adam Lenckhardt (1610 Würzburg–1661 Wien), dessen Signatur erheblich variierte, schnitzte bewegte, reich beladene Reliefbilder oder Statuetten, welche ikonographisch gängige Sujets in ungewohnt bewegter Form zeigen. Seinem ausgeprägt barocken Werk wird eine eigene, in vielem isolierte Stellung eingeräumt.¹⁰⁸⁰ David Heschler (1611 Memmingen–1667 Ulm) ist ebenfalls von der flämischen Kunst beeinflusst und betont in seinen Holz- und Elfenbein-Werken die Sinnlichkeit seiner stark bewegten Aktdarstellungen etwa in der Raptusgruppe „Das Salomonische Urteil“. ¹⁰⁸¹ Fischer weist auf seine betont komplexen Kompositionen hin und seinen souveränen Umgang mit italienischen Vorbildern. Stark bewegte Raptusgruppen in spiralig aufragender Komposition sind im Werk Heschlers nicht selten und wurden in ihrem besonderen Aufbau wohl von ihm bevorzugt.¹⁰⁸² Insofern passt m. E. die überbordende Raptusgruppe Hercules und Hippolyta (Slg. Würth, Abb. 174) besser zu Heschler als zu dem nüchternen Werk Kerns.¹⁰⁸³ Ihre manieristische Überzeichnung, die üppige Draperie und der Reichtum an Attributen sind für Kern untypisch.

¹⁰⁷⁹ Anneser, Sebastian et al. (Hg.): Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Freising 2005, S. 232–236. Kruzifix Georg Petel, München, Schatzkammer, Inv.-Nr. Res. Mü. Schk. 157 WAF.

¹⁰⁸⁰ Theuerkauff 1965, S. 63.

¹⁰⁸¹ Fischer 2004, S. 50–51.

¹⁰⁸² Theuerkauff, Christian: David Heschler (1611–1667). Alfred Schädler zum Gedenken. Weltkunst 2000, S. 1704–1708.

¹⁰⁸³ Bitzinger, Eva: Hercules and Hippolyta. A newly discovered masterpiece by Leonhard Kern. München 2017, o. P. Die Zuschreibung erfolgte über den Kunsthandel.



Abb. 174 Herkules und Hippolyta, L. Kern zugeschrieben, Alabaster, H. 81,5 cm, Slg. Würth Inv.-Nr. 17818

Christoph Angermair in München (um 1580 Weilheim–1633 München) wurde vor allem bekannt durch einen repräsentativen Münzschrein mit überreichen Elfenbeinreliefs mit mythologischen Sujets sowie Memento-mori-Statuetten aus Elfenbein (sog. Tödtlein). Zudem wurden ihm als Hofkünstler Herzog Maximilians zahlreiche Heiligenfiguren aus Holz sowie einige Großplastiken zugeschrieben. Mit seiner Entlassung 1631, wahrscheinlich kriegsbedingt, endete seine Tätigkeit nahezu völlig.¹⁰⁸⁴ Seine barocke Bildsprache war für Kern ebenso wenig ein Vorbild wie seine auffällige Zurückhaltung bei Aktdarstellungen.

Eine größere Nähe zu Kern zeigt das Werk von Georg Pfründt (1603 Flachslanden–1663 Durlach).¹⁰⁸⁵ Dieser war laut Doppelmayr vorübergehend Kerns Schüler.¹⁰⁸⁶ Dies erklärt wohl seine klare Bildsprache, die Anklänge an Rubens hat und den zurückhaltenden Einsatz von Attributen.¹⁰⁸⁷ Pfründt hat vorübergehend auch für Elias Brackenholfer, Straßburg gearbeitet, ob auf Vermittlung Kerns ist unklar. Schwerpunktmäßig schuf er Porträtmedaillen, so u. a. für Kaiser Ferdinand III., Wien und für Friedrich Wilhelm, den Großen Kurfürst (um 1650), also wiederum für dieselben Auftraggeber wie Kern.¹⁰⁸⁸ Eine Adam und Eva Gruppe (Berlin) wurde früher als Kerns Werk angesehen, gilt seit einigen Jahren aber als Pfründts Arbeit (Abb. 116).

Für die zahlreichen Kern zugeschriebenen Putti dürfte der Bildhauer durch die beliebten Kindersujets seiner Zeitgenossen angeregt worden sein. Vor allem die weit verbreiteten kleinplastischen Werke von François Duquesnoy (1598 Brüssel–1643 Livorno) waren Kern wohl geläufig.¹⁰⁸⁹ Dafür spricht die Verwendung gleichartiger

¹⁰⁸⁴ Grünwald 1975, S. 14–21.

¹⁰⁸⁵ Burk, Jens Ludwig: Pfründt, Georg. In: Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 95, Berlin, Boston 2017, S. 340–341.

¹⁰⁸⁶ Doppelmayr 1730, S. 229.

¹⁰⁸⁷ Haag 2007, S. 26–30.

¹⁰⁸⁸ Theuerkauff, Christian: Zu Georg Pfründt. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1974, S. 58–72.

¹⁰⁸⁹ Boudon, Marion: Duquesnoy, François. In: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 31, München, Leipzig 2002, S. 105–109.

Themen wie Puttenbacchanal oder kindlicher Todesgenius. Seine eigenen Interpretationen der Kindersujets sind im Vergleich zu seinen anderen Werken locker und humorvoll, wenngleich ohne die Leichtigkeit (*facilità*) und Zartheit (*tenerezza*), die Bellori den Werken Duquesnoys zuschreibt.¹⁰⁹⁰ So sind seine Kinderfiguren gradliniger, kraftvoller und weniger verspielt als die Kinderstatuetten seiner Zeitgenossen und die seiner Schüler Johann Georg Kern und Johann Jakob Betzoldt.¹⁰⁹¹ Leonhard Kerns Erfindungsreichtum (*invenzione*) wird durch die zahlreichen Variationen seiner Kinder-Sujets belegt.

Eine Beziehung Kerns zu den stark bewegten Werken Adriaen de Vries liegt eher nicht nahe. Immerhin könnte dessen vertikal gegliederte monumentale Laokoon-Gruppe von 1626 für Kerns Laokoon-Statuette vorbildhaft gewesen sein, da ihre Kompositionen Parallelen aufweisen.¹⁰⁹² Möglicherweise hat er auch die kleinformatigen Arbeiten Nicolas Poussins (1594–1665) gekannt, die wie seine eigenen Werke eher für den privaten Sammler als für repräsentative Zwecke gedacht waren.¹⁰⁹³ Inhaltliche Gemeinsamkeiten wie antike Sujets, die Beachtung des *Decorum*, eine naturnahe Sicht, Einflüsse der Neostoa und eine Vernunftorientierung mögen zu einer Wertschätzung Poussins beigetragen haben. So haben beide Künstler über das seltene Anakreon-Sujet gearbeitet. Bei Maler und Bildschnitzer spielte das Putto-Sujet jeweils eine wichtige Rolle.

Schließlich hat Leonhard Kern wohl Anregungen durch das Werk des protestantischen Bildhauers Barthélemy Prieur (1536–1611) erhalten, der als Hofbildhauer für Heinrich IV. tätig war. Seine Bronzestatuetten zeigen ikonographische und formale Ähnlichkeiten, besonders durch seine Werke wie Dornauszieherin, Jüngling mit erhobenen Armen, Fußwaschende, sich kämmende Frau, junge Frau sich die Nägel schneidend.¹⁰⁹⁴ Dessen Kleinbronzen sind allerdings ebenfalls nicht signiert und auf Zuschreibungen angewiesen, die auch durch technische Zusatzuntersuchungen nicht erhärtet werden konnten.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ Bellori 1672/2019, S. 17–25. Die Übernahme des Sujets von Tizian und die Entwicklung des Putten-Themas bei Duquesnoy in Rom werden der Vita vorangestellt.

¹⁰⁹¹ Malgoures 2010, S. 152–155.

¹⁰⁹² Larsson, Lars Olof: Ein neues Rom an der Moldau? Der Skulpturengarten Albrecht von Wallensteins in Prag. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.) 1998. https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=475&url_tabelle=tab_texte (08.10.2021).

¹⁰⁹³ Wright, Christopher: Poussin. Paintings. A catalogue raisonné. London 2007, S. 7–17.

¹⁰⁹⁴ Krahn 1995, S. 416–424.

¹⁰⁹⁵ Seelig-Teuwen, Regina, Bourgarit, David, Bewer, Francesca G.: Barthélemy Prieur fondeur, son atelier, ses méthodes de travail. In: Bourgarit, David et al. (Ed.) Bronzes français. Paris 2012, S. 18–38.

6 Stilpluralität

Die aufgezeigten vielfältigen Anregungen und Einflüsse zum Œuvre Leonhard Kerns führen konsequenterweise zu einer breiten Stilpluralität. Diese ist ein wesentlicher Grund für die Zuschreibungsprobleme an den Kleinkünstler. Wie aufgezeigt, werden im Werk Kerns Einflüsse der italienischen Renaissance, der flämischen Schule um Rubens und der süddeutschen Plastik der Spätgotik bzw. Frührenaissance wirksam. Diese Einflüsse sind je nach Einzelobjekt unterschiedlich stark ausgeprägt.¹⁰⁹⁶ Tatsächlich lebte Kern in einer Zeit, die retrospektiv als Übergangszeit vom Manierismus zum Frühbarock angesehen wird und eine neue, kulturelle und wissenschaftliche Epoche einleitet.¹⁰⁹⁷ Die Übergangszeit zwischen Renaissance und Barock wurde auch als „Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ bezeichnet.¹⁰⁹⁸ Abgesehen von wenigen Ausnahmen, steigert Kern die übernommenen Analogien zu eigenen Formen der Aemulatio, also einer Nacheiferung mit dem Ziel des Übertreffens.¹⁰⁹⁹ Seine zunehmende Abkehr vom zeitweiligen Schönheitsideal des Manierismus und seine Verweigerung technischer Raffinessen und akrobatischer Elfenbeinschnitzereien seiner Zeitgenossen, wie sie etwa Angermair oder Zick verfolgten, verweisen auf ein hohes Maß an Selbstbewusstsein und Eigenständigkeit. Die starke Verbreitung seiner Statuetten bestätigt die Akzeptanz seiner eigenen Interpretation von Schönheit, die er in einer konkreten Nähe zum Menschen, und zwar sowohl zu dessen Physis als auch zu dessen Emotionen gesehen hat. Fast immer liefert Kern eine eigene Interpretation eines bekannten Sujets und wandelt dies mehr oder weniger deutlich ab. Auch eigene Wiederholungen oder solche seiner Werkstatt sind nicht identisch, sondern bieten immer Variationen. Das Arbeiten eines Bildhauers nach fremden Zeichnungen, Druckvorlagen oder Abgüssen zu eigenen dreidimensionalen Werken war im 16. und 17. Jahrhundert üblich und wurde akzeptiert, vorausgesetzt eine eigene kreative Leistung war erkennbar.¹¹⁰⁰ Die Stilpluralität eines Künstlers wurde als Ausdruck seiner geistigen und

¹⁰⁹⁶ Grünenwald 1969, S. 12–17.

— Scherer 1916, S. 302–305.

¹⁰⁹⁷ Pfisterer, Ulrich: Barock. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Kulturwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2019. Über die Komplexität und wechselnde Rezeption dieser Zeit ist der Diskurs bis heute nicht abgeschlossen.

¹⁰⁹⁸ Hess, Daniel, Kammel, Frank Matthias: Zwischen Renaissance und Barock: Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. In: Hess, Daniel, Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 296–300.

¹⁰⁹⁹ Achermann, Eric; Unähnliche Gleichungen. Aemulatio, Imitatio und die Politik der Nachahmung. In: Müller, Jan-Dirk, Ulrich, Bleuler Anna Kathrin, Jonietz, Fabian (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Berlin, Boston 2011, S. 35–50.

¹¹⁰⁰ Tacke 2001, S. 55–62.

technischen Fähigkeiten hochgeschätzt, wie Ausführungen Karel van Manders zu Hendrick Goltzius belegen.¹¹⁰¹

Leonhard Kern wird zu Recht eine eigene Formensprache zuerkannt. Gelegentlich wird vom „kernischen“ Stil oder von „Kernscher Klassik“ gesprochen.¹¹⁰² Allerdings ist dies bei seiner breiten Stilpluralität nur für einen Teil seiner Werke erkennbar. Das betrifft seine kompakt gestalteten Kleinplastiken in Holz und Elfenbein gleichermaßen, vorzugsweise allerdings diejenigen mit profaner Thematik. Die Statuetten beeindrucken durch eine unspektakuläre, ruhige Gestaltung. Ihre Proportionen sind immer ausgewogen, nie überzogen. Die weiblichen Statuetten zeigen zumeist einen fülligen Körper mit einer allein hierdurch betonten Präsenz. Die Gesichter sind eher breit, oft rund oder nur leicht oval. Seine Werke zeigen eine hohe Dichte und Konzentration der wenig bewegten Figuren mit glatten, stark gespannten Oberflächen. Seine Werke sind wirklichkeitsnah, wirken allerdings oft konstruiert, besonders bei den Relieifarbeiten. Möglicherweise äußert sich hierin seine Ausbildung als Architekt. Immer findet sich eine sorgfältige und qualitätsvolle Ausführung. Raumgreifende Attitüden sind seltene Ausnahmen, wie etwa bei dem Altarengel in Regensburg. Die Reduzierung bzw. das Fehlen von Attributen erhöht die inhaltliche und formale Spannung. Formale Besonderheiten unterschiedlicher Art werden für Kern als kennzeichnend hervorgehoben. Scherer bemerkt einen rundlichen Kopftyp, eine besondere Haargestaltung und eine häufige Querfalte am Unterleib der weiblichen Akte.¹¹⁰³ Grünenwald hält einen Rundnabel und einen Dreiecksnabel in schablonenhafter Ausführung für Leonhard und seine Werkstatt für typisch.¹¹⁰⁴ Bei den Kinderstatuetten unterscheidet die Autorin rundgesichtige jüngere und langgesichtige ältere Kindertypen.¹¹⁰⁵ Dreier betont eine oft „spitz zulaufende Nase“ bei den Venus-Statuetten Kerns.¹¹⁰⁶

Für die sakralen Sujets ist seine Urheberschaft deutlich schlechter fassbar. Hier muss ein stärkerer Einfluss der Auftraggeber bzw. ihrer Erwartungen eingeflossen sein. Hinzu kommt, dass bekanntermaßen eine sakral oder höfisch orientierte Elfenbeinkunst die Eigenständigkeit der Formensprache reduziert.¹¹⁰⁷ Der hohe Anteil von Werken Kerns in der kaiserlichen Sammlung wird auf seinen italienischen Stil zurückgeführt, der vermutlich von Eleonora von Mantua, der zweiten Gattin von

¹¹⁰¹ Müller, Karsten; Gold und Ehre. Zur Karriere des Hendrick Goltzius. In: Müller, Jürgen, Roettig, Petra, Stolzenburg, Andreas (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Hamburg 2002. S. 8–11.

¹¹⁰² Grünenwald 1969, S. 14–15 u. S. 30.
— Dito, S. 30.

¹¹⁰³ Scherer 1916, S. 309–310.

¹¹⁰⁴ Grünenwald 1969, S. 30.

¹¹⁰⁵ Dito, S. 21.

¹¹⁰⁶ Dreier 1964, S. 99.

¹¹⁰⁷ Herzog/Reß 1957, S. 21.

Ferdinand II. bevorzugt wurde.¹¹⁰⁸ Dagegen wurde die Häufung seiner Werke in der Brandenburger Sammlung mit seiner Nähe zu Rubens erklärt.¹¹⁰⁹ Dieser Widerspruch mag dadurch aufgelöst werden, dass Rubens mehrere Jahre in Italien lebte und kennzeichnet die Anpassungsfähigkeit Leonhard Kerns. Zudem hatte ein wichtiger Auftraggeber Kerns, der Große Kurfürst, enge Beziehungen zu den Niederlanden.

Die einfachen Konstruktionen der scheinbar technisch reduzierten Statuetten laden zur Nachahmung des berühmten Bildschnitzers ein. Zahlreiche heute neu auf den Kunstmarkt kommende Objekte werden unter seinem Namen oder als Werkstattarbeit angepriesen.¹¹¹⁰ Ein Qualitätsverlust wird seinem höheren Lebensalter angeschuldigt. Gegen diese Ansicht spricht, dass eines seiner letzten Werke, Mars, Venus und Cupido (Kassel) von 1657, ein komplexes und inhaltsreiches Werk, eine hohe formale Qualität aufweist entsprechend seinen übrigen (monogrammierten) Arbeiten. Tatsächlich sind wohl mehr oder weniger fähige Nachahmer tätig geworden, deren Arbeiten Leonhard Kern bzw. seiner wohl nur kleinen Werkstatt zugeschrieben werden.

Seine Schüler Johann Jakob Betzoldt und Johann Georg Kern haben seinen sehr restriktiven und sparsamen Stil verlassen. Sie zeigen gefällige, reichhaltige Arbeiten mit deutlich geringerer individueller Konzentration und stärkeren Zugeständnissen an den sich entwickelnden Barock, wie etwa ihre Elfenbeinhumpen im Louvre-Museum. Die ruhige qualitätsbedachte und erdverhaftete Formensprache Kerns passt nicht zu der weiteren Entwicklung. Himmelstürmende Bewegung, Eleganz, künstlerische Raffinesse und technische Akrobatik sind gefragt. Zudem geht die Kunst aus den Kammern in die Gärten. Statuetten werden von repräsentativen Statuen für Parks, Brunnen und Grotten abgelöst. Ungeachtet der hohen Qualität seiner Werke läuft die Zeit über Kern hinweg. Möglicherweise hat seine Werkstatt aus solchen Gründen keinen Nachfolger gefunden. Von Manteuffel spricht von einer „persönliche[n] dem Stil der Zeit entgegenlaufende[n] künstlerische[n] Eigenleistung“.¹¹¹¹

¹¹⁰⁸ Fischer, Fritz: Leonhard Kerns große Kunst im kleinen Format. Schwäbisch Hall und Europa. Vortrag am 9.7.2021 bei der Tagung in Schwäbisch Hall, 9.–10.7.2021 „in Betrachtung gegenwärtiger jämmerlicher Zeiten. Neue Forschungen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges in Württembergisch-Franken. Tagungsband Historischer Verein Württembergisch-Franken, Schwäbisch Hall 2022 in Vorbereitung. <https://journals.wlb-stuttgart.de/ojs/index.php/wfr/issue/view/74/85> (31.01.2023).

¹¹⁰⁹ Scherer 1916, S. 302–314. Scherer geht noch von einem Aufenthalt Kerns in Berlin aus. Tatsächlich hielt Kern sich 1648 mehrere Monate in Kleve auf, wo der Kurfürst von Brandenburg für einige Zeit residierte, bevor er nach Berlin zurückkehrte.

¹¹¹⁰ Leonhard Kern, Putto, Holz, H. 16 cm, 6. Auktion Juli 2022 Tiberius Auktionen (tiberius-auctions.com) (31.10.2022).

¹¹¹¹ Manteuffel von, 1988, S. 52.

Auf Leonhard Kerns Anerkennung in Schwäbisch Hall lässt sich nur indirekt schließen. So wurde er 1640 Mitglied des äußeren Rates. Bildwerke für Haller Bürger oder die Reichsstadt selbst sind nicht belegt. Möglicherweise ist die *Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg* eine Auftragsarbeit der Stadt als Geschenk für den Erzherzog Leopold Wilhelm. Immerhin ist die einzige erhaltene Zeichnung von Kern im Auftrag der Stadt erfolgt. Es handelt sich um eine Stadt-Vedute, die für den Städteatlas Matthäus Merians von Kern geschaffen wurde.

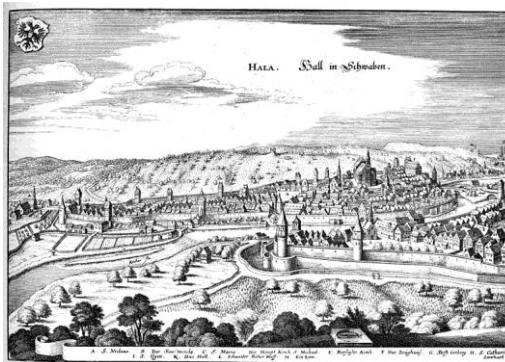


Abb. 175 Hall in Schwaben, Matthäus Merian nach Leonhard Kern, 1640/43, Radierung, 22,4 × 36,8 cm (Plattengröße), Schwäbisch Hall, Stadtarchiv, Inv.-Nr. BS 193.

7 Ambivalenz und Ambiguität

(Stehende Frau, Sintflut, Mars, Venus und Cupido)

Kerns Pendant-Figuren Avaritia und Luxuria zeigen sehr anschaulich die Ambivalenz von Jugend und Alter. Schönheit und Jugendlichkeit auf der einen Seite und Vergänglichkeit und Verlustängste auf der anderen Seite (Abb. 141 u. Abb. 142). Beiden Lebenspositionen wird ein moralisch verwerfliches Verhalten unterstellt, wie die allegorisierenden Bezeichnungen *Genusssucht* und *Geiz* belegen.

Für zahlreiche Einzelfiguren wird heute eine deskriptive Bezeichnung bevorzugt, besonders wenn, wie so oft, kennzeichnende Attribute fehlen. Ob Kern durch eine Reduzierung der Attribute eine Doppeldeutigkeit beabsichtigte oder eine Rätselhaftigkeit anstrebte, muss offen bleiben. Tatsächlich sind bis heute wenig Bemühungen erkennbar, seine deskriptiv als stehende, liegende oder sitzende Frauen bezeichneten Werke mit einem Bedeutungsinhalt zu versehen. So bleibt offen, ob die „Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend“ (Prag) eine Venus darstellt (Abb. 75). Ihre wenig idealisierte Figur passt nicht zu den üblichen Schönheitsidolen seiner Zeitgenossen. Und wenn ja, ist es eine Venus bei der Toilette oder eine Venus Kalipygos?

Die für uns uneindeutige Frucht (Apfel oder Quitte) bei der liegenden Venus mit Cupido (Kassel, Inv.-Nr. B VI.287) lässt neben der Venus Anklänge an eine Eva zu. Vielleicht trifft diese Ambiguität auch für die Caritas zu, die von einem Jagdhund begleitet wird und somit ein Diana-Zitat aufweist (Kassel Inv.-Nr. B VI.288). Für einige Sujets ist ihre Bedeutung heute nicht sicher einzuordnen und man bleibt auf Vermutungen angewiesen. Das betrifft einzelstehende nackte weibliche Statuetten

(Eva?) wie die große Jammernde (Braunschweig, Inv.-Nr. Hol 9) und die sich umwendende Frau (Cleveland). Ist die „Weibliche Statuette“ (New York, The Met) mit erhobenem Zeigefinger und einer Schamgeste eine Venus oder eine vor der erotischen Liebe warnende Allegorie (Abb. 176)?¹¹¹²



Abb. 176 Kern-Werkstatt, Weibliche Statuette, Holz bemalt, H. 19,7 cm, New York, The Met Inv.-Nr. 64.101.1556.

Muss die schreibende nackte Frau (Stuttgart, Inv.-Nr. 1996-457) tatsächlich als Kalliope verstanden werden? Ist die Hamburger Kleinbronze mit einer Umarmungsgeste (MKG Inv.-Nr. 1926.155) eine Selene oder eine Eva? Wie sind die weiblichen nackten Sitzfiguren in Pommersfelden (o. Inv.), St. Petersburg (Inv.-Nr. F 3784) und in Wien (Inv.-Nr. 7317) zu deuten?

Die ikonographische Mehrdeutigkeit ist besonders ausgeprägt für Kerns „Stehende Frau“ in Darmstadt. Grünenwald hält sie für ein Werk Kerns selbst, Fischer allerdings schreibt sie wegen ihrer mangelhaften Ausführung nur seiner Werkstatt zu.¹¹¹³



Abb. 177 a) und b) L. Kern zugeschrieben, Stehende Frau, Birnbaum, H. 18,7 cm, Darmstadt, HLM, Inv.-Nr. Pl 36:40.

¹¹¹² Kern, Leonhard, Werkstatt. Female Statuette, Holz, H. 19,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 64.1001.1556 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203976> (19.3.2024).

¹¹¹³ Grünenwald 1969, S. 39, Wvz. 26. als Eva (nach der Vertreibung) bezeichnet.
— Fischer 1991, S. 68–69

Während Grünenwald für diese Statuette wegen eines jammernden Gesichtes und ringender Hände eine klagende Eva annimmt, sieht Fischer ein Lächeln, eine einladende Handhaltung und einen schmucken Zopf als Hinweise auf eine Venus. Theuerkauff meint zudem, dass ihre Handhaltung eine erotische Geste zeige.¹¹¹⁴ Wir dürfen vermuten, dass eine solche Verrätselung durch den Bildhauer beabsichtigt war und früher wohl eher aufzulösen war als heute.¹¹¹⁵ Offensichtlich verfolgte der Bildhauer gezielt eine ikonologische Ambivalenz, die neben einer Venus an eine Diana und eine Eva denken lässt. Dieses Verrätseln des weiblichen Aktes kann aus heutiger Sicht als gezielte Strategie des Bildhauers aufgefasst werden.¹¹¹⁶ Zum einen war sie möglicherweise als intellektuelle Herausforderung des kundigen Betrachters gedacht. Zudem war sie wahrscheinlich erforderlich, zumindest aber ratsam, um der gesellschaftlich geforderten Schicklichkeit zu entsprechen. Überdies ist es nicht undenkbar, dass Kern mit dieser Verrätselung eine Vorgehensweise aufnimmt, die besonders in der niederländischen Genre-Malerei verbreitet war.¹¹¹⁷ Hinter den moralischen Belehrungen anhand von Wirtshausszenen mit „bäuerischen Lebensweisen“ standen durchaus versteckte erotische Symbole, die seinerzeit leicht entzifferbar waren. Zudem konnten sich diese den sozialen Erfordernissen anpassen.¹¹¹⁸ So wandelte sich in der niederländischen Genremalerei das Bild des bürgerlichen Lebens im 17. Jahrhundert von der Zügellosigkeit zum gesitteten achtenswerten Verhalten.¹¹¹⁹ Kern benutzt bei weiblichen Aktfiguren Gesten mit erotischen Anklängen, wie bei der stehenden Frau (Darmstadt), der Diana (London), und den Grazien (Hamburg). Er zeigt eine kokette Körperhaltung, wie bei der sich umwendenen Frau (Cleveland) oder verwendet eine versteckt anzügliche Draperie (Venus dem Meer entsteigend, Kassel). Bei der stehenden Frau (Darmstadt) sind zwei Aspekte auffällig und passen nicht zwanglos zu den oben angesprochenen Möglichkeiten. Zum einen ist die ungewöhnlich lässige Körperhaltung mit der ausgestellten linken Hüfte bei ponderiertem linken Bein bemerkenswert. Zum zweiten ist die Verschränkung der hüfthoch gehaltenen Hände mit dem betont vorgeschobenen rechten Daumen auffällig. Insofern könnte der Bildhauer mit dieser Statuette in frivoler Haltung eine Allegorie der Laszivität im Sinn gehabt haben, die für die Kunstkammer geeignet war. Das liegt insofern nahe, als die Laszivität von

¹¹¹⁴ Theuerkauff 1990, S. 55.

¹¹¹⁵ Leonhard Kern. Stehende Frau, um 1650, Spindelbaumholz, H. 18,7 cm, Darmstadt, HLM. In: Fischer, Fritz: Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Darmstadt 1991, mit Abb. S. 68–69.

¹¹¹⁶ Tokumitsu 2012, S. 243.

¹¹¹⁷ Jongh, Eddy de: Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen. *Semiotica. Kunsthistorisch Tijdschrift* 3, 1968–1969, S. 22–27.

¹¹¹⁸ Becker, Jochen: „De duistere sin van de geschilderde figuren“: zum Doppelsinn in Rätsel, Emblem und Genrestück. In: Vekeman, Herman, Müller Hofstede, Justus (Hg.): Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Eftstadt 1984, S. 17–23.

¹¹¹⁹ Schnackenburg, Bernhard: Das Bild des bürgerlichen Lebens bei Adriaen van Ostade. In: Vekeman 1984, S. 40–41.

Statuen im öffentlichen Raum in der frühen Neuzeit unter dem Aspekt der Schicklichkeit diskutiert wurde.¹¹²⁰

Weitere Beispiele für die Ambiguität im Werk Leonhard Kerns bieten die Sujets Schlafende Kinder oder Schlafende Frauen. Vier Kern zugeschriebene Statuetten mit schlafenden Frauen ((Stuttgart, WLM, Inv.-Nr. KK grün 104; Hamburg, MKG, Inv.-Nr. 1931.198; Schwäbisch Hall, Slg. Würth, Inv.-Nr. 9863; Schwäbisch Hall, Slg. Würth, Inv.-Nr. 5271) zeigen keinerlei Attribute oder hinweisende Merkmale, etwa auf Venus, Diana, Luna o. ä. Allerdings war der Schlaf als Bruder des Todes im 17. Jahrhundert geläufig.¹¹²¹ Nur ausnahmsweise versieht Kern die Statuette einer schlafenden Frau mit einem Vanitas-Hinweis wie etwa durch eine bruchgefährdete Lagerstatt (Schwäbisch Hall, Slg. Würth, Inv.-Nr. 9114). Überraschenderweise ist bei einer schlafenden Frau auf der Rückseite der hohen Plinthe eine Beschriftung „Mortis Imago“ zu sehen.¹¹²² Diese ist in so auffällig großen Buchstaben verfasst, dass man an eine nachträgliche Gravur denkt, aus einer Zeit also, in der Schlaf und Tod nicht mehr eng assoziiert waren. Auch diese Beispiele zeigen, dass sich der Bildhauer im Diskurs einer Dissimulatio bewegte.¹¹²³

Das Œuvre Kerns geht über eine Mimesis mit kunsthandwerklichen Qualitäten hinaus. Es zeigt Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten. Dies betrifft zum einen die Ikonographie, sei es, weil Attribute fehlen oder weil Sujets nicht oder nicht vollständig zu verstehen sind. Das gilt etwa für die Frage, ob die Objektbezeichnungen für die Diana (Berlin), für den Anakreon (Wien) oder die Psyche (Wien) vom Künstler tatsächlich intenuiert sind. Die Gruppe Kain und Abel (Victoria and Albert Museum, London) wurde lange als Abraham und Isaak gröblich verkannt, weil ein noch nicht am Boden liegender Abel nicht in das gewohnte Bild des von Kain unterdrückten Abels passte (Abb. 4). Kern setzt überdies in seinem Bildprogramm die Ambivalenz des Nackten gezielt ein. Dies zeigen seine Reliefs zur Sintflut (München) und zu

¹¹²⁰ Bentz, Katherine, M.: Ancient idols, lascivious statues, and sixteenth-century viewers in roman gardens. In: Rose, Marice, Poe, Alison C. (Hg.): *Receptions of antiquity, constructions of gender in European art, 1300–1600*. Amsterdam 2015, S. 418–444.

— Ullrich, Elke: *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst. Eine Kulturgeschichte der versuchten Verführung*. Kassel 2009. Mit der Doppeldeutigkeit des Lasziven in der europäischen Kunst befasst sich Elke Ullrich anhand von Gemälden zu „Die Frau des Potiphar und Joseph von Ägypten.“

¹¹²¹ Möller 1959, S. 237–248.

¹¹²² Kern, Leonhard zugeschr., *Schlafende Frau, Mortis Imago*, Alabaster, 32,6 × 15,5 × 11 cm, Schwäbisch Hall, HFM, Inv.-Nr. 93/019. In: Jeutter, Ewald: *Liegefigur „Mortis Imago“ von Leonhard Kern*. In: *Württembergisch-Franken*, Heft 81, 1997, S. 91–107.

¹¹²³ Flemming von, *Victoria: Dissimulazione*. Lorenzo Lippi, Salvatore Rosa und die Krise der Repräsentation. In: Göttler, Christine, Müller Hofstede, Ulrike, Patz, Kristine, Zollikofer, Kaspar (Hg.): *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998, S. 75–83.

Ezechiels Vision (Berlin, Schwäbisch Hall), sowie Badeszenen auf Humpen oder Wandreliefs (Frankfurt).

Sintflut

Das Sujet gibt ihm Gelegenheit, die Ambivalenz von Eros und Schuld anschaulich zu demonstrieren.¹¹²⁴ Das Steinrelief zeigt Ursache und Wirkung gleichermaßen. Der Verderbtheit der Menschen, die aus der nichtparadiesischen Nacktheit herausgelesen werden kann, folgt die Bestrafung der hilflos ertrinkenden Nackten.



Abb. 178 L. Kern, Sintflut, Solnhofer Stein, 38,5 × 65 cm, München, BNM Inv.-Nr. R1260.

Die relativ große Arbeit zeigt in vier verschiedenen Relieftiefen über 20 Lebewesen (Personen, Tiere und Pflanzen), die teils bereits in Wassermassen untergehen, teils noch eine Rettung an Land suchen. Die rettende Arche entschwindet am Horizont unter dicken Regenwolken. Die Flutwelle von links kommend, teilt die Relieffläche diagonal in zwei Hälften: links im Mittelgrund ertrinkende Menschen, rechts mehr im Vordergrund Rettungsversuche durch die hier fast vollplastisch und formatfüllend gearbeiteten Figuren. Dargestellt sind mehrere Zweier- oder Dreier-Gruppen, zu denen Kern möglicherweise verschiedene graphische Vorlagen benutzte und kompositorisch zusammenführte. Damit ließen sich die auffälligen Perspektivsprünge in dem Relief am ehesten erklären.¹¹²⁵ Allerdings sind derart isoliert stehende Figurengruppen auch in Michelangelos Sintflut Darstellung in der Sixtinischen Kapelle auffällig. Alle Personen sind nackt, wenn auch ihre Scham durch Körperteile, Tücher, Wasser oder Pflanzen weitgehend bedeckt wird. Ein rechts außenstehendes kommentierendes Paar verweist durch Gestik und Blicke zum strafenden Himmel.

¹¹²⁴ Kern, Leonhard, Sintflut, um 1640, Relief Solnhofer Stein, 39 × 65 cm, München, BNM, Inv.-Nr. R 1260. <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00031559> (19.3.2024). Grünwald 1969, Wvz. 63, Tafel 55, S. 43.

¹¹²⁵ Theuerkauff 1989, S. 515.

Die Zuschreibung des nichtmonogrammierten Werkes zu Kern passt von Material, Stil und Thema her gesehen gut.¹¹²⁶



Abb. 179 Michelangelo, Die Sintflut, 1508–1512, Sixt. Kapelle, Vatikan.

Im Vergleich zum monogrammierten Frankfurter Baderelief liefert Kern hier mehr Geschichten, mehr Bewegung und mehr Tiefe, formal und inhaltlich. Der Holzschnitt zur Sintflut aus der Lutherbibel von 1545 war Kern zweifellos bekannt.¹¹²⁷ Er übernimmt die grobe Komposition mit der Zweiteilung durch die Wasserfluten und den Baum am rechten Bildrand. Sein Relief ist sehr viel detailreicher und mit mehr Personen versehen als der kleinformatige Holzschnitt. Während im Holzschnitt alle Personen bekleidet sind, zeigt Kern sie weitgehend ohne Kleidung. Damit orientiert er sich vielleicht an dem Gemälde „Die Flut“ von Wtewaert (1566–1638), das durch eine dichte Staffelung nackter Menschen und eine tiefe diagonale Gliederung des Bildes geprägt ist.¹¹²⁸ Auch das Gemälde von Jan Breughel d. Ä. zur Sintflut von 1601 zeigt eine diagonale Zweiteilung, allerdings seitenverkehrt. Die Komposition zur Sintflut von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zeigt bereits eine diagonale Zweiteilung von links oben nach rechts unten, also spiegelbildlich wie im Relief von Kern. Bilder zur Sintflut waren im 16. Jahrhundert verbreitet, so neben Michelangelo (Rom, Sixtina, um 1508) von Raffael (Rom, Loggien, 1517–1519), Hans Baldung Grien (Bamberg, 1516) oder Elsheimer (Frankfurt, um 1600), um nur einige zu nennen.¹¹²⁹ Hintergrund sind zum einen Weltuntergangsprophezeiungen und zum anderen die Reformation mit der Hoffnung auf einen Neuanfang nach der reinigenden Flut.¹¹³⁰ Der Holzschnitt zur Sintflut von Lucas Cranach (Werkstatt) in der

¹¹²⁶ Gradmann 1917, S. 131–132.

¹¹²⁷ <https://www.stilkunst.de/lutherbibel-1545/1Mos/1mos-img-04.php> (13.12.2021).

¹¹²⁸ Wtewaels, Joachim Anthonisz, Die Flut, Gemälde 1595, 148 × 184,6 cm, Nürnberg, GNM <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1212> (26.11.2020).

¹¹²⁹ Pigler, Andor: Sintflut. In: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I, Berlin 1956, S. 20–22.

¹¹³⁰ Knauer, Martin: „Bedenke das Ende“. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. Tübingen 1997. S. 64–81.

Lutherbibel weist ausdrücklich darauf hin.¹¹³¹ Sintflut-Reliefs finden sich nicht selten an innerkirchlichen Taufbecken, wie etwa in der Klosterkirche von Lippoldsberg im Kasseler Land aus dem 12. Jahrhundert. Allerdings ist das Sujet nicht ohne die dargestellte Ambivalenz von Nacktheit und Verderben zu sehen. Diese wird drastisch etwa in den Skulpturen aus dem 11. Jahrhundert von Frómista, Jaca und Santiago gezeigt.¹¹³² In der Renaissance wird das Gewicht von der sündigen zur erotischen Nacktheit verschoben. Bemerkenswerterweise zeigen die Zeichnungen von Leonardo da Vinci zur großen Flut keine Wiedergaben von Personen und werden doch später als Sintflut-Visionen diskutiert.¹¹³³

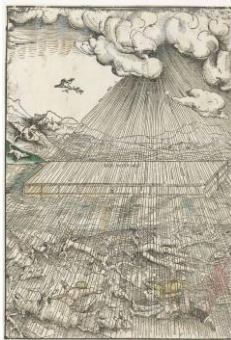


Abb. 180 Lucas Cranach (Werkstatt), Die Sintflut, Holzschnitt, Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch. 1, Wittenberg 1545, S. 7.

Neben der Ambivalenz des Nackten spielt seine Mehrdeutigkeit eine Rolle. Dies betrifft etwa den Hl. Sebastian vor dem Korallenstock. Die angesprochenen verschiedenen Rollen des als androgynen Knaben dargestellten Märtyrers überlassen die Interpretation dem Betrachter. Ähnliches gilt für Kerns Gefesselten mit dem Knaben, der unter das Lendentuch greift.

Interpretationsspielräume ergeben sich selbst anhand klassischer Sujets wie bei Kerns Elfenbeingruppe Venus, Mars und Cupido (Kassel). Hier wird die irdische Liebe dieses Sujets vom Bildhauer stark sublimiert und die Nacktheit der sich zugehenden Gruppe durch Draperien reduziert. Dem Früchte bringenden Mars (März) antwortet Venus mit der Gabe eines Herzens. Grünenwald sieht hierin eine Metapher für den alchemistischen Stein der Weisen und verweist darauf, dass Kern Petracas „Glücksbuch“ besessen habe, das sich mit alchemistisch-philosophischen Problemen befasst.¹¹³⁴ Demnach würde die Gruppe eine übersinnliche Vereinigung

¹¹³¹ Dittmann, Heinz: Die Kunst der Reformationszeit. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4048/1/Dittmann_Die_Kunst_der_Reformationszeit_1983.pdf S. 141–172 (26.11.2020).

— <https://www.stilkunst.de/lutherbibel-1545/1Mos/1mos-img-04.php> (05.07.2021).

¹¹³² Trinks 2012, S. 123–130.

¹¹³³ Fehrenbach, Frank: Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der „Sintflutzeichnungen“. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 28, 2001, S. 7–51.

¹¹³⁴ Grünenwald 1969, S. 41–42.

symbolisieren. Grünenwalds sublimen Überlegungen zeigen, welche Interpretationsspielräume die Ikonographie scheinbar offenkundiger Sujets wie das von Mars und Venus bieten kann.

Leonhard Kern war ein im protestantischen Geist erzogener ernster Bildhauer mit hohem Qualitätsbewusstsein. Lebensfreude und Humor zeigen allenfalls seine Kindersujets und einige (umstrittene) Humpenreliefs. Manche Werke entbehren nicht einer versteckten Ironie. Diese gehört im 17. Jahrhundert als *dissimulatio urbana* zum künstlerischen Ausdruck, etwa bei Bernini, dazu.¹¹³⁵ Das betrifft die Genre-Sujets zur Gleichgewichtsprobe, zur Kegelspielerin oder den Geldzähler. Die Elfenbeinstatue zur Pomona (Hamburg) mit ihren durch Äpfel gedoppelten unbedeckten Brüsten gehört ebenso dazu wie ein anzügliches Grazienrelief (Hamburg). Tatsächlich sind im 16. und 17. Jahrhundert Druckerzeugnisse mit Karikaturen weit verbreitet, oft mit sehr drastischem politischem oder religionskritischem Hintergrund. Erinnerung sei auch an Literaturbeispiele der Zeit wie Miguel Cervantes *Don Quichote* (1605/15) oder von Grimmelshausen *Simplicius Simplicissimus* (1668).



Abb. 181 Niccoló Boldrini nach Tizian Vecellio, Affenlaokoon, um 1540/45, Holzschnitt, 27,3 × 40 cm, New York, The Met, Inv.-Nr. 22.73.3-125.

Die Lust an der Persiflage äußert sich schon früh an dem wichtigsten Skulpturenwerk der frühen Neuzeit, nämlich der Laokoongruppe. Der Holzschnitt (um 1540–1545) von Niccoló Boldrini nach Tizian Vecellio zeigt den sogenannten Affenlaokoon um 1540–1545. Vermutlich handelt es sich um eine spöttische Reaktion Tizians auf den ausgeprägten Eklektizismus der zahlreichen Nachahmer der Laokoon-Skulptur.

Leonhard Kern stellt den nackten Menschen in sehr verschiedene Zusammenhänge. Hierdurch gewinnt die *Nuditas* einen unterschiedlichen Inhalt, der von der paradiesischen bis zur sündigen Nacktheit reicht, von einem Antikenbezug bis in sein Jahrhundert und von der Harmonie der Grazien bis in die Kriegswirren. Kern zeigt, dass die Nacktheit in seiner Zeit einem sehr unterschiedlichen kulturellen Code folgt.¹¹³⁶ Diese verschiedenen Spielarten der Nacktheit verfolgt der Künstler

¹¹³⁵ Müller Hofstede, Ulrike: Künstlerischer Witz und verborgene Ironie. Zu Berninis Aeneas- und Anchisesgruppe und Bagliones *Cupido cruciatur*. In: Göttler, Christine, Müller Hofstede, Ulrike, Patz, Kristine, Zollikofer, Kaspar (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998, S. 103–115.

¹¹³⁶ Jütte, 1992, S. 109–116.

mit seinen kleinen nahbaren Arbeiten. Er gibt ihnen einen individuellen emotionalen Ausdruck und ein wirklichkeitsnahes Äußeres. Zugleich bindet er den Akt in einen allegorischen und damit allgemeingültigen Bezug ein. Damit berührt Kern den Betrachter über das bekannte Sujet und seine ästhetische Umsetzung hinaus.

8 Inventio und Nuditas im Diskurs von Allegorie und Individuum

(Abundantia, Caritas, Frau mit Buch, Sinnende Frau, sinnendes Mädchen mit Buch)

Infolge der technischen und geographischen Entdeckungen löste sich Ende des 16. Jahrhunderts allmählich der Bezug zur Antike. Die kirchlichen Autoritäten wurden zunehmend hinterfragt und der Mensch sah sich selbst mehr und mehr als Gestalter der Gegenwart.¹¹³⁷ Das empirische Denken und die Bedeutung der Sinneserfahrung gewannen an Gewicht. Ein neues Naturverständnis, das die Beziehung zu einem Schöpfergott neu interpretierte (*natura naturans*), wurde von Spinoza (1632–1677) formuliert.¹¹³⁸ Erkenntnistheoretische, technologische und soziokulturelle Transformationen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert führten zu einem Aufkommen des Rationalismus, der durch die Einflüsse der Konfessionalisierung, der kriegesischen Auseinandersetzungen und der Pandemien in Europa getriggert wurde.¹¹³⁹ Diese Transformationen forcierte René Descartes (1596–1650) mit seinen Schriften, die auch die Kunst des 17. Jahrhunderts beeinflussten.¹¹⁴⁰ Neue philosophische Konzepte zu einer Universalwissenschaft und staatstheoretische Modelle, wie etwa die des Rationalisten Thomas Hobbes (1588–1679), bereiteten den aufgeklärten Absolutismus vor.¹¹⁴¹ Der Diskurs über die Art und Weise des Umbruchs in der Spätrenaissance ist bis heute nicht abgeschlossen.¹¹⁴² Unstrittig ist jedoch für das Europa dieser Zeit eine neue Gewichtung des Individuums bei der allmählichen Lösung aus dem christlich dominierten Weltbild.¹¹⁴³

Auch in der bildenden Kunst verstärkte sich die Rolle des Individuums. Deutlich wird das an der Zunahme der Porträtkunst (als Grafik, Malerei, Reliefschnitzerei in Stein, Holz oder Elfenbein), die nicht mehr nur dem Adel vorbehalten blieb. Zugleich nahm

¹¹³⁷ Meyer, Ursula: *Humanistinnen*. Aachen 2014, S. 8–40.

¹¹³⁸ Hammacher, Klaus: Spinoza/Spinozismus. In: Müller, Gerhard (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 31, Berlin 2000, S. 687–695.

¹¹³⁹ Schilling, Heinz: Die Konfessionalisierung Europas – ihre Ursachen und die Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.) 1998, Bd. I, S. 219–228.

¹¹⁴⁰ Haag, Johannes: *Philosophie der Neuzeit*. München 2019, S. 9–38.

— Bernstein, Jay: Wax, Brick, and Bread. Apotheoses of matter and meaning in seventeenth-century philosophy and painting. In: Arnold, Diana, Iversen, Margaret (Hg.): *Art and thought*. Oxford 2003, S. 28–50.

¹¹⁴¹ Höffe, Otfried: *Thomas Hobbes*. München 2010, S. 110–99.

¹¹⁴² Rudolph, Enno: Einleitung: Wußte die Renaissance, daß es sie gab? Elemente einer vormodernen Geschichtsphilosophie in der Renaissance. Ders. (Hg.): *Die Renaissance und ihr Bild in der Geschichte. Die Renaissance als erste Aufklärung III*. Tübingen 1998, S. 1–16.

¹¹⁴³ Cassirer 1927.

die Verbreitung von allegorischen Darstellungen in Grafik, Malerei und Bildhauerei zu. Für diese entwickelte sich ein allgemeines Grundverständnis zu neuen Typologien jenseits christlicher oder mythologischer Sujets.¹¹⁴⁴ Beispielhaft sei auf Piero della Francescas Porträtgemälde von 1466 des Herzogpaares Federico da Montefeltro verwiesen, das auf der Rückseite des Diptychons als allegorische Überhöhung eines Triumphzuges eingefügt wird.¹¹⁴⁵ Neben regionalen Besonderheiten wie etwa in den Niederlanden vertreten durch Pieter Bruegel d. Ä. und Karel von Mander, entwickelten sich in der Literatur und in der bildenden Kunst Codices mit allgemein verständlichen Aussagen. Hierzu zählten in breiter Anwendung Allegorien, Emblemata und Symbole. Ihre Wirkung war im 17. Jh. noch ungebrochen und wurde durch Bücher wie *Iconologica* von Cesare Ripa und durch zahlreiche Emblembücher gestärkt und verbreitet.¹¹⁴⁶ Vorbehalte wegen negativer Auswirkungen von Allegorien, wie Einschränkungen künstlerischer Freiheit, mangelndem Schönheitsideal und fehlender Individualität wurden erst später thematisiert.¹¹⁴⁷

In diesem Spannungsverhältnis stand das Werk Leonhard Kerns. Orientiert es sich eher am Einzelfall, an individuellen Bildwerken mit emotionalem Ausdruck oder bevorzugt der Bildhauer dem Code der Zeit entsprechende allegorische Wiedergaben? Wie wirken sich seine bevorzugte Akt-Darstellung, seine typologischen Besonderheiten, seine Formensprache und seine Sujetwahl in diesem Spannungsfeld aus?

Kerns Interpretationen christlicher und mythologischer Sujets etwa zu Adam und Eva oder zu den Grazien orientieren sich an dem üblichen Spektrum, erweitern dieses aber durch eigenständige Lösungen. So finden sich ungewöhnlich ausgeprägte erotische Bezüge bei Eva (große Braunschweiger Eva, Abb. 121) und zwar auch bei den Vertreibungsszenen, in denen eine Schamgeste fehlt. Das Grazienrelief (Hamburg, Abb. 84) verlässt die gewohnte Typologie einer Harmonie und betont eine individuelle Prägung. Das gilt ebenso für die Liegende Venus mit Cupido (Kassel, Abb. 69), welche nicht dem gängigen Schönheitsideal folgt, sondern einen wirklichkeitsnahen individuellen Frauenakt zeigt.

Bei der Umsetzung der Allegorien zur Abundantia und zur Caritas wählt Kern ebenfalls eigene, variantenreiche Wege. Beide allegorischen Personifikationen sind der römischen Antike entnommen und wurden früher stets in langen Gewändern

¹¹⁴⁴ Linke, Alexander: Typologien in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Capella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650). Berlin 2014, S. 305–308.

¹¹⁴⁵ Roeck, Bernd, Tönnemann, Andreas: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Berlin 2005, S. 7–13 und S. 190–196.

¹¹⁴⁶ Henkel, Arthur, Schöne, Albrecht 1996, S. XXXIII–LVII.

¹¹⁴⁷ Winkler 2018, S. 423–429. Kritisch äußerten sich vor allem Johann Joachim Winkelmann, Johann Wolfgang von Goethe, Karl Philipp Moritz und Johann Heinrich Meyer.

dargestellt. Erst in der Kunst der frühen Neuzeit sind sie mal bekleidet, mal unbekleidet. Caritas steht für die fürsorgliche Liebe, umgeben von Kleinkindern als Attribut und Abundantia für den Überfluss mit dem Füllhorn oder einer Mamma lactans als Kennzeichen. Die Personifikation einer Abundantia hatte schon im antiken Rom einen symbiotischen Bezug von Frieden und Wohlstand, einem Bedeutungspaar, dessen enge Beziehung zueinander wohl auch Kern bekannt war.¹¹⁴⁸ Wie zu erwarten sind seine Statuetten zu diesen Sujets als Akt oder Teilakt dargestellt.



Abb. 182 (links) L. Kern, Abundantia, Elfenbein, H. 24 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A 38-1949.

Abb. 183 (rechts) L. Kern, Pomona, Elfenbein, H. 15,7 cm, Hamburg, MKG, Inv.-Nr. 1960.70.

Die Abundantia-Statuette im Victoria and Albert Museum, London, war früher einem flämischen Bildschnitzer zugeordnet. Sie überrascht insofern, als die stehende nackte Frau ein übergroßes Füllhorn zeigt, das mit der Öffnung nach unten gehalten wird und aus dem sehr reichlich übergroße unterschiedliche Früchte zur Seite und nach unten drängen.¹¹⁴⁹ Das üppige Füllhorn nimmt mit seiner bogigen Form die Gestalt seiner Trägerin auf, die einen fraulichen vorgewölbten Leib aufweist. Körperhaltung und Mimik sind zurückhaltend, würdevoll und ernst und passen damit gut zu der verallgemeinernden Aussage einer Allegorie des Überflusses oder der Fruchtbarkeit. Weitere Statuetten Kerns unterschiedlicher Aussagekraft zu diesem Sujet finden sich in Nürnberg (GNM, Inv.-Nr. PI O 789), Wien (KHM Inv.-Nr. 4547), Darmstadt (HLM, Inv.-Nr. PI 36:66), München, BNM, Inv.-Nr. D 523), Pommersfelden (o. Inv.-Nr.) und Hamburg (als Pomona, Inv.-Nr. 1960.70). Es handelt sich ausschließlich um variierende Elfenbeinstatuetten, die auch durch ihr wertvolles

¹¹⁴⁸ Freund, Lothar: Abundantia, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1933), Sp. 105–108; in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88957> (22.04.2021).

¹¹⁴⁹ Trusted 2019, S. 35, Kern, Leonhard zugeschrieben, Abundantia, Elfenbein, H. 24 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A38-1949. <https://collections.vam.ac.uk/item/O312308/abundance-statuetten-leonhard-kern/> (05.01.2022). Die verschiedenen Früchte werden von einigen Weinblättern begleitet, die sich von den grobgelappten Blättern (Efeublatt? Feigenblatt?) bei der liegenden Venus (Kassel) unterscheiden.

Material Reichtum und Überfluss spiegeln. Bei der Hamburger Pomona wird durch die entblößten Brüste und die damit gedoppelten Äpfel ein zusätzlicher erotischer Akzent gesetzt (Abb. 183).

Neben diesem mehrfach geschnittenen Sujet zu Frieden und Wohlstand nimmt das Thema der fürsorglichen Liebe breiten Raum im Schaffen des Bildhauers ein. Grünewald ordnet fünf Caritasgruppen jeweils mit zwei oder drei Kindern als persönliches Werk Leonhards ein. Dazu gehören die drei Gruppen aus Alabaster in Neuenstein.¹¹⁵⁰ Weitere fünf Caritasgruppen werden von ihr als Werkstattarbeiten angesprochen.

Caritas



Abb. 184 L. Kern, Caritas, Elfenbein, H. 26,8 cm, Kassel, MHK Inv.-Nr. KP B VI/II.288.

Die Kasseler Caritas zeigt eine stehende nackte Frau mit einem Kind auf dem Arm, begleitet von einem kleinen Mädchen und einem Hund.¹¹⁵¹ Durch ihre völlige Nacktheit zeigt sie Anklänge an eine Venus. Das Kind auf dem Arm hält sie wie Maria das Jesuskind. Die beiden auffällig fetten Kinder, mit Tröte und Weinrebe versehen, wirken sehr selbstbewusst und aktiv. Das kleine Mädchen mit der Weintraube lässt an Bacchus denken. Der witternde Windhund neben der Caritas begleitet sonst die keusche Jagdgöttin Diana. Auch die Haltung der Caritas und ihr stoischer Gesichtsausdruck, sowie der den Betrachter negierende Blick erinnern an die Dianen Kerns bzw. seiner Werkstatt. Damit kombiniert Kern bei der Kasseler Caritas die Rollen der selbstlosen Mütterlichkeit und der keuschen Jägerin mit einer Venus- und Marienassoziation und verbindet so verschiedene mythologisch-religiöse und soziokulturelle Ebenen. Der Künstler evoziert hier offensichtlich über die Allegorie einer Caritas hinaus eine Mehrdeutigkeit, die durch ihre Nacktheit (Venusbezug) unterstrichen wird. Die Darstellung einer nackten Caritas in dieser Doppelrolle half schon Malern

¹¹⁵⁰ Grünewald 1969, Wvz. 66, 67 u. 68, S. 43.

¹¹⁵¹ Kern, Leonhard, Caritas, Elfenbein, H. 26,8 cm, Kassel, MHK Inv.-Nr. KP B VI/II.288. Grünewald 1969, Wvz. 49. <http://datenbank.museum-kassel.de/24133/> (19.11.2021).

wie Lucas Cranach den Geschäftsrückgang nach der Reformation zu kompensieren.¹¹⁵²

Vergleicht man Leonhards Werk mit dem seines acht Jahre älteren Bruders Michael, sieht man erhebliche Unterschiede, ja fast schon verschiedene Welten. Der Horizont Leonards ist eher zukunfts offen, der Michaels eher rückwärtsgewandt. Michael arbeitet nach den Aufträgen von Kirche und Hof, überwiegend für das hohenlohische Haus Neuenstein, aber auch für andere Fürsten, Klöster und Bischöfe. Er gestaltet bewährte sakrale Sujets als großformatige Skulpturen in handwerklich herausragender Qualität. Dies führt zu einer hohen Wertschätzung seines bildhauerischen Könnens und zu bedeutenden überregionalen Aufträgen im süddeutschen Raum (Württemberg, Bayern, Baden, Hessen). Dabei ist Michael offen für neue Formen, wie Ornamentales, Knorpelwerk, Verwendung von Putti und Baldachinen bei Tumben.¹¹⁵³ In seinem Spätwerk wird allerdings eine Rückentwicklung von seinem Stil der Spätrenaissance zu gotischen Akzenten gesehen, die möglicherweise von kirchlichen Auftraggebern verlangt wurden.¹¹⁵⁴ Zu seinen Themen gehören Heiligungsskulpturen, Mariendarstellungen, Schlachtenszenarien und zahlreiche aufwendige Tumben mit Liegefiguren von Fürsten und Bischöfen, die kunstreiche Überdachungen aufweisen.

Der jüngere Bruder Leonhard, der ja bei Michael gelernt hat, entwickelt sich in seinen Arbeiten thematisch und stilistisch anders als sein Bruder im nahen Forchtenberg. Leonhard bevorzugt häufig allegorische Sujets. Die Unterschiede im Werk der Brüder werden von Gradmann pointiert beschrieben und bewertet. Sie hält die Arbeiten Michaels bzgl. Komposition, Technik und Eleganz für wesentlich eindrucksvoller als die des bekannteren Leonhard. Dieser habe zwar mehr eigene Erfindungen dargestellt, aber die Formen seien grob und leer, die Ausführung mangelhaft, die Begabung fehle und sein Phlegma sei groß. Mit dem zunehmenden Realismus in seinem Werk steigere sich die Güte der Arbeit nicht. Mit ähnlichen Vorwürfen wurde das Werk Annibale Carraccis konfrontiert, der sich vom Manierismus löste und mehr nach dem lebenden Vorbild arbeitete.¹¹⁵⁵ Ebenso wurden die Gemälde Caravaggios kritisch beurteilt, da sie zu naturalistisch seien und ein Bemühen um Schönheit vermissen ließen.¹¹⁵⁶ Hier stimmt Gradmann in die Diskussion des 18.

¹¹⁵² Tacke, Andreas: „ein nacket weyb gemalet“. Cranachs Weg aus der Absatzkrise Reformation. In: Schmidt, Marlies (Hg.): Venus, Eva & Co. Lucas Cranachs Aktdarstellungen im Kontext von Reformation und Humanismus. Wittenberg 2010, S. 7–12.

¹¹⁵³ Schneider 1996, S. 95–96.

¹¹⁵⁴ Schneider 2004, S. 38–40.

¹¹⁵⁵ Dempsey, Charles: Annibale Carracci and the beginning of baroque stile. Fiesole 2000, S. 55–60.

¹¹⁵⁶ Lechner, Sonja: Nuda veritas – Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit. München 2006. Die Dissertationsschrift befasst sich mit der kritischen Rezeption seiner Werke bzgl. „Naturalismus“ und „Modellabhängigkeit.“

Jahrhunderts ein, nach der bei einer allegorischen Darstellung das Primat der Schönheit gefährdet sei.¹¹⁵⁷ Leonhards Vorzug – so Gradmann weiter – sei sein persönlicher Stil, der durch die Begriffe Renaissance oder Barock nicht auszumessen sei. Die Autorin schreibt im Jahr 1917 „Leonhard Kern ist moderner als seine gleichzeitigen Landsleute, daher uns näherstehend.“

Die Entdeckung antiker Statuen wie die des Torsos vom Belvedere oder der Laokoon-Gruppe führte zu neuen Impulsen und prägte insbesondere die italienischen Bildwerke im 16. Jahrhundert. Michelangelos Arbeit des David etwa orientierte sich an den unbekleideten antiken Vorbildern des Apollo vom Belvedere und des Alexander vom Quirinalspalast (Dioskurenbrunnen).¹¹⁵⁸ Starken Einfluss hatten Michelangelos allegorische Skulpturen für die Mediceer-Gräber. Das der Antike unterstellte Ideal von Harmonie, Ausgewogenheit und Schönheit des nackten menschlichen Körpers wurde zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen, wie etwa dem Manierismus, weiterentwickelt.¹¹⁵⁹ Ende des 16. Jahrhunderts gewinnt unter dem Einfluss von Michelangelo Merisi da Caravaggio eine wirklichkeitsnahe nichtidealisierte Wiedergabe der individuellen menschlichen Gestalt nach dem lebenden Vorbild an Bedeutung.¹¹⁶⁰ Zuvor schon hatten Albrecht Dürer und seine Schüler Aktdarstellungen sowohl nach der Natur als auch in Verbindung mit einer neuen Proportionslehre propagiert.¹¹⁶¹ Das neue Verständnis des Kosmos als Einheit von Mathematik, Mechanik und Kunst bildete „das gedankliche Rückgrat“ für die Wunderkammern und Kunstsammlungen der Zeit.¹¹⁶² Allegorische Abbildungen und Bildwerke passten mit ihren allgemeinen Aussagen gut zum aufkeimenden wissenschaftlichen Denken und dem Bemühen um Kategorisierungen. Bei dieser Entwicklung spielte die zurückhaltende und gut verständliche Formensprache Leonhard Kerns, welche ein wirklichkeitsnahes Abbild des nackten Menschen bevorzugte, vermutlich eine besondere Rolle. Die sachliche und ruhige Umsetzung seiner Sujets eignete sich hervorragend für allegorische Aussagen. Andere Zeitgenossen, wie der von Rubens beeinflusste Georg Petel, finden mit ihren idealisierten eleganten Elfenbeinstatuetten etwa zu Sebastian, Venus oder anderen Sujets eine hohe Akzeptanz, bieten aber weniger individuelle und auch weniger allegorische Kraft. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahmen allegorische Elfenbeinbildwerke zu, etwa zu

¹¹⁵⁷ Wenk 1996, S. 16–27.

¹¹⁵⁸ Bredekamp, 2021, S. 133. Einer der Dioskuren wurde historisch als Alexander gedeutet.

¹¹⁵⁹ Cunningham, Andrew: „Fair Padua“ as a centre of Renaissance anatomy. In: Canalis, Rinaldo, Ciavolella, Massimo (Hg.): Andreas Vesalius and the „Fabrica“ in the age of printing. Art, anatomy, and printing in the Italian Renaissance. Turnhout 2018, S. 85–98.

¹¹⁶⁰ Blunt 1962, Reprint 2009, S. 159.

¹¹⁶¹ Hinz, Bertold: „Natürlicher“ Akt versus Mensch „aus der Maß“. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011, S. 17–31.

¹¹⁶² Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 2012, S. 41–44.

den acht Haupttugenden oder zu Minerva und den sieben freien Künsten.¹¹⁶³ Bildwerke mit expressiven Übersteigerungen, wie etwa die Allegorie der Verdammnis in der Hölle durch Johann Christoph Ludwig Lücke 1736, kennzeichneten die nächste Generation der Elfenbeinschnitzer ebenso wie eine spektakuläre Virtuosität und Überfrachtung der Bildwerke. Beispielhaft seien die für den Wiener Hof tätigen Elfenbeinschnitzer Matthias Steinl (1643/44–1727), Ignaz Elhafen (1658–1715) und Jakob Auer (um 1645–1730) genannt. Eine inhaltliche Betroffenheit des Betrachters wurde von einem Staunen über die präsentierten Kunstfertigkeiten abgelöst. Die allegorische Kraft, die sich in der Einfachheit der qualitätsvollen kompakten Werke Kerns findet, die gefühlvoll, aber stets kontrolliert, „vernünftig“ und berechenbar wirkt, wird abgelöst von raumgreifenden, himmelstürmenden und überladenen Bildwerken des Barock mit immer weiter zunehmender „Künstlichkeit“ und technischen Raffinessen. Eine solche Artistik ist den Werken Kerns fremd. Im Zuge eines sich verbreitenden barocken Lebensgefühls, eines nach außen gerichteten Repräsentationsbedürfnisses und des zunehmenden Absolutismus verstaubten Kerns wenig spektakuläre Werke in den Kunstkammern. Parallelen zur nachlassenden Rezeption von Rembrandts Alterswerk etwa zur gleichen Zeit drängen sich auf.¹¹⁶⁴

Der Bildschnitzer erkannte, dass Elfenbein durch seine exotische Wertigkeit sowie optische und taktile Qualität besonders geeignet war, um einem anspruchsvollen Sammlerkreis den nackten Menschen als begehrenswertes Kunstobjekt näher zu bringen. Dessen Wahl war zwangsläufig mit der Beschränkung auf kleine Objekte verbunden und damit für den einzelnen Betrachter angelegt. Durch seine klare, schnörkellose Bildsprache verband Kern die individuelle innere Beteiligung des Betrachters mit einer allgemeingültigen Aussage. Die Darstellungen als Akt verbinden ein individuelles Interesse, einen zeitlosen Anspruch und eine allegorische Aussage miteinander. Da der Bildhauer oft ohne Attribute arbeitet, ist der allegorische Charakter für uns nicht immer leicht zu erschließen. So ist die Menschenfresserin eine Allegorie des Hungers, der Geldzähler wohl eine Allegorie der Sparsamkeit und die sog. Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg als Allegorie des Krieges zu verstehen.

Leonhard Kern spielt immer wieder mit dem spannungsvollen Verhältnis von allegorischer Aussage und individuellem Ausdruck. Kann die liegende Venus mit Cupido (Kassel) tatsächlich die Schönheit repräsentieren? Ist das Grazienrelief (Hamburg) nicht eher die Präsentation dreier erotischer Frauen als ein Sinnbild für Harmonie? Ist die aktive erotische Geste der Diana (London) noch mit einer Allegorie der Keuschheit zu vereinbaren? Dies zeigt, dass Kern seinen Bildwerken eine spannungsvolle Ambiguität verleiht. Hierbei spielt die Nuditas und damit der Eros eine prominente Rolle.

¹¹⁶³ Müller, Katharina: Allegorische Darstellungen von Tugenden und Künsten. In: Bückling, Maïke (Hg.), *White Wedding* 2019, S.64–55.

¹¹⁶⁴ Alpers 1989, S. 197.

Diotima als einzige redeberechtigte Frau in Platons Schrift *Das Gastmahl* weist darauf hin, dass der Dämon den Eros schuf, der als Kind der Eltern Reichtum und Armut, klein und unvollkommen ist. Sie sieht ihn deshalb als produktive Kraft, welche das Schöne nicht nur erstrebt, sondern auch herstellt.¹¹⁶⁵ Zuvor hatte schon Parmenides den Eros, und damit die Sexualität, als ersten und wichtigsten Gott für die Kosmogonie hervorgehoben.¹¹⁶⁶ Hier ergibt sich eine Beziehung zur mutmaßlichen Gedankenwelt Leonhard Kerns. Bei dem Hauptthema seines Œuvres, das als *Der nackte Mensch* angesehen werden muss, bildet der mehr oder weniger deutlich formulierte erotische Bezug die produktive Kraft seiner künstlerischen Aussage. Seine abstrahierende Formensprache beschreibt eine Schönheit, die sich bewusst dem Manierismus, den er in Italien auf der *Academie* als Ideal kennengelernt hatte, entzieht, ja ihm geradezu widerspricht. Unabhängig vom Sujet fühlt sich der Bildhauer einer aristotelischen Realität verpflichtet, die er nach dessen drei Nachahmungsweisen verfolgt und damit intensiviert. Seine strenge protestantische Einstellung trifft sich mit dem Mimesisbegriff von Aristoteles, dem „ethischen Konzept mit einer utopischen Dimension“.¹¹⁶⁷ Möglicherweise meidet Kern aus solchen Gründen den repräsentativen Gestus, dem er als Hofbildhauer verpflichtet wäre. Seine Antikenbezüge sind nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zu verstehen. Dabei entwickelt er diese durch eigene Inventionen weiter. Er interpretiert die Sujets der Antike und des Alten und Neuen Testamentes neu und stellt sie mehr oder weniger direkt in seine Zeit, z. B. durch die Bartmode der Männer und die Frisuren der Frauen. Seine Werke sind oft durch einen klagenden Charakter gekennzeichnet, wie etwa bei Adam und Eva, der Beweinung Christi, des Hl. Hieronymus, von Kain und Abel oder Abraham opfert Isaak. Eine triumphierende Kirche wird von ihm nicht gezeigt, sieht man von den Auftragsarbeiten zum Altarengel in Regensburg und zu den Altarreliefs in Oberburg ab. Die Nacktheit des Menschen wird von Kern nicht nur als Möglichkeit eines machtorientierten erotischen Sujets verstanden, sondern auch als Metapher für Hilfsbedürftigkeit und Begrenztheit, etwa im Bild der klagenden Frauen (Hamburg, Karlsruhe, Schwäbisch Hall), der Menschenfresserin (Berlin, London, Stuttgart, Wien) oder der gefesselten Sklaven (Künzelsau, München, Washington), wiederum in einem engen Bezug zur Gegenwart seiner Zeit. Zudem stellt er anhand des menschlichen Aktes die Frage nach der Wahrheit, die nicht nur

¹¹⁶⁵ Platons *Gastmahl*, Hildebrandt, Kurt (Hg.): Leipzig 1934, 5. Aufl., S. 115–133.

¹¹⁶⁶ Parmenides: *De natura*, Fragment 13. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Parmenides+aus+Elea/Fragmente/Aus%3A+%C3%9Cber+die+Natur> (17.02.2022).

¹¹⁶⁷ Schneider, Norbert: *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 2011, S. 28–42. Aristoteles wird auf S. 42 zitiert: *Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muss er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, dass sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.*

durch den Krieg, sondern auch durch die aufkommenden Wissenschaften in einen neuen Kontext gestellt wird.

Der Bildhauer verfolgt nicht mehr wie viele Generationen vor ihm das Ziel einer idealen Schönheit, sondern versucht die Wirklichkeit in seinem Werk abzubilden und aktualisierend zu gestalten. Dabei vermeidet er das Lob der Hässlichkeit bzw. den Hyperrealismus eines Caravaggio. Vielmehr bedient er sich belehrender Aussagen anhand gestischer Attitüden (Zeigefinger). Er verfolgt mit seinem Œuvre eine moralische Mission, etwa durch Figuration der Hauptsünden Luxuria, Avaritia und Accidia. Insofern lässt sich die Kunst Kerns nicht mehr nur als „mimetischer Realismus“ ansprechen, sondern umfasst auch eine „Innovation im Sinne einer Verbindung von konkreter Anschaulichkeit und umfassender Weltüberschau“. ¹¹⁶⁸ Der Bildhauer setzt eine sparsame eigenständige Bildsprache ein, um seine Sicht der Gegenwart mitzuteilen. Hierbei bedient er sich weniger einer brüsken Konfrontation mit dem Bekannten, als vielmehr einer behutsamen Inventio des Gewohnten. So weckt er das Interesse seiner Zeitgenossen gleichermaßen durch eine behutsame Erneuerung inhaltlicher und ästhetischer Aussagen. Dies trifft zweifellos auf seine Statuette Frau mit Buch (St. Petersburg) zu.

Frau mit Buch (St. Petersburg)

Die Elfenbeinstatuette im Staatlichen Museum Eremitage gehört zu den Werken Kerns, deren Bedeutung bisher nicht geklärt ist. Ihre Bezeichnung „Frau mit Buch“ wäre als „Frau mit großem Buch“ zutreffender. Ihre Monogrammmierung unterstreicht ihre Besonderheit. Erstmals berichtete Theuerkauff über diese Statuette. ¹¹⁶⁹



Abb. 185 L. Kern, sign., Frau mit Buch, Elfenbein, H. 18,3 cm, St. Petersburg, Eremitage Inv.-Nr. F-3784.

¹¹⁶⁸ Herding, Klaus: Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst. In: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität. Tübingen 1984, S. 88–91. Die verschiedenen Aspekte zum wenig definierten Begriff des Realismus in der Renaissancekunst werden vom Autor besonders am Beispiel Caravaggios beleuchtet und treffen in mehrfacher Hinsicht auch auf das Werk Kerns zu.

¹¹⁶⁹ Theuerkauff 1990, S. 72–73.

Die Petersburger Skulptur zeigt eine nackte Frau mittleren Alters, die auf einem fast kubischen schmucklosen Klotz sitzt, und zwar auf einem zusammengeschobenen Tuch, das über ihren Schoß geschlagen ist. Auf diesem Tuch ist in Höhe ihres linken Oberschenkels unmittelbar unter dem Buch das Monogramm LK ligiert eingeschnitten. Das linke Bein ist angehoben und auch der rechte Fuß erreicht nicht den Boden, sodass sich die Frau in labiler Sitzhaltung befindet. Ihren Kopf hat sie nach links oben gedreht und ihr Blick geht fast senkrecht nach oben. Ihre Haare sind zu einem Zopf geflochten und werden von einem Haarband gehalten. Die Stirn ist flach, der Winkel zum Nasenrücken deutlich unter 20 Grad und entspricht damit dem antiken Schönheitsideal.¹¹⁷⁰ Ihr Mund ist wie zum lauten Sprechen relativ weit geöffnet, so dass die obere Zahnreihe erkennbar wird. Ihre klagende Mimik ist offenkundig. Auf ihrem angezogenen linken Oberschenkel bzw. auf dem ihn deckenden Tuch hat sie senkrecht ein übergroßes Buch abgestellt, das ihre linke Hand an der oberen Kante fasst und wie eine Tafel nahezu in der Senkrechten hält. Ihre rechte Hand ruht locker auf dem rechten Oberschenkel. Das auffällig große Buch ist höher als ihre Elle lang ist und erreicht damit ein Groß-Folio-Format. Das Buch ist geschlossen, der Buchblock ist erkennbar. Der Buchrücken weist drei sogenannte falsche Bünde auf. Obgleich solche Details für das Buch erkennbar sind, fehlen doch jegliche Schriftzüge oder eine Gravur.¹¹⁷¹

Der fragende und klagende Blick der Statuette nach oben und das geschlossene Buch lassen inhaltlich an eine transzendente Beziehung denken. Gemälde und Zeichnungen von Frauen mit Büchern, oft als Porträt, sind im 16. und 17. Jahrhundert sehr zahlreich. Sie sind allerdings zumeist bekleidet und das Buchformat reicht vom Andachtsbuch bis zur Bibel. Die Größe des hier gezeigten Buches und seine senkrechte Haltung auf dem Oberschenkel passen zu der Darstellung eines Evangelisten, wie etwa das Bild von Fra Bartolommeo zum Evangelisten Markus.¹¹⁷²

Die auffällige Größe des Buches verlangt nach einer Erklärung. Theuerkauff diskutiert eine Allegorie der Weisheit oder der Geschichte.¹¹⁷³ Zur Weisheit allerdings passen weder die klagende Mimik noch das verschlossene Buch. Eine Allegorie der Geschichte sollte eine stärkere Verhüllung aufweisen. Vielleicht helfen die labile Sitzhaltung und die antikisierende Physiognomie, die der Künstler der Frau gegeben hat, weiter?

¹¹⁷⁰ <https://winckelmann-moderne-antike.uni-halle.de/winckelmann-und-die-moderne/anthropologie-der-mensch-zwischen-kunst-und-natur/das-griechische-profil/> (15. 12. 2021).

¹¹⁷¹ Kern, Leonhard, Frau mit Buch, Elfenbein, LK monogrammiert, H. 18,3 cm, St. Petersburg, Staatl. Museum Eremitage, alte Inv.-Nr. PH 2100, Theuerkauff 1990, S. 72–74. Neue Inv.-Nr. F-3784. Mein Kontakt wurde dankenswerterweise durch den Oberkustos der Skulpturenabteilung des Bode-museums Berlin, Herrn Dr. V. Krahn vermittelt.

¹¹⁷² Fra Bartolommeo, Heiliger Evangelist Markus, um 1514/15, Florenz, Galleria Palatina. Abb. in Eclercy 2016, S. 278.

¹¹⁷³ Theuerkauff 1990, S. 72–74.

Kern war, wie wir wissen, für etwa zwei Jahre in Rom und hat dort die Sixtinische Kapelle mit dem Deckenfresko Michelangelos sehen können, zumal die Höschenmalaktion von Daniele da Volterra (1509–1566) wohl noch nicht vergessen war. Das Fresko zeigt fünf verschiedene Sibyllen, die jeweils ein großes Buch als Attribut halten.¹¹⁷⁴ Die Sibylle mit dem größten Buch ist auch am leichtesten bekleidet. Es ist die libysche Sibylle, welche nach Vergil Aeneas den Aufstieg Roms geweissagt hat. Diese Sibylle könnte Kern beeindruckt haben, befasst sich doch ein Elfenbeinwerk in Wien, das ihm von Grünenwald zugeschrieben wurde, mit dem aus Troia fliehenden Aeneas, der seinen Vater Anchises rettet.¹¹⁷⁵ Allerdings passt die Haltung der libyschen Sibylle nicht zur Petersburger Frau mit Buch. Hier könnte das benachbarte Deckenfresko eine Lösung bieten. Der Prophet Jona zeigt eine Körperhaltung, die der sitzenden Frau mit Buch in St. Petersburg sehr ähnlich ist. Seine Kopfhaltung mit Blick nach oben ist Hinweis auf eine Eingebung von oben und stimmt mit der der Statuette überein. Auch haben beide Sitzfiguren eine labile Haltung und ihren Füßen fehlt ein Bodenkontakt. Das Buch bei Kerns Statuette mit der auffälligen Übergröße, seine geheimniswahrende Verslossenheit und seine fehlende Beschriftung unterstreichen seine Besonderheit. Diese wird gesteigert durch die dem Buch unmittelbar benachbarte Position des Künstler-Monogramms. Allerdings werden Sibyllen weder in der Antike noch später nackt abgebildet. Könnte hier Kern bewusst mit dem gängigen Schema brechen und sich so in paradoxer Weise von den antiken Vorbildern zur Sibylle lösen? Der labile Sitz der Prophetin auf dem schweren Sockel und ihr angezogenes Bein als instabile Basis für das schicksalsschwere Buch könnten zudem auf die Unbestimmtheit ihrer Prophezeiungen hinweisen. Eine ähnlich labile Körperhaltung nimmt die Kasseler Fortuna Kerns ein, eine Elfenbeinfigur, die durch ihren Versuch auf einer Kugel zu sitzen, ebenfalls die Ungewissheit der Zukunft signalisiert. Es spricht also einiges dafür, dass es sich bei der Petersberger Frau mit Buch um Leonhard Kerns Interpretation einer Sibylle handelt. Die zahlreichen Fresken, Gemälde und Skulpturen für dieses Sujet zeigen allerdings keine Werke, die Kern unmittelbar als Vorbild hätten dienen können, insbesondere keine Nacktheit. Die Annahme einer Petersburger Sibylle würde voraussetzen, dass der Künstler den alttestamentarischen Propheten Jona mit der mythologisch grundierten libyschen Sibylle kombiniert hat, eine Konstellation, die denkbar, aber doch sehr bemüht ist. Hinzu kommt die Frage, ob die bei Kern zwar übliche Nacktheit bei diesem Werk nicht doch eine besondere Bedeutung hat.

¹¹⁷⁴ Gauger, Jörg-Dieter: Sibyllinische Weissagungen. Auf der Grundlage der Ausgabe von Alfons Kurfeß, neu übersetzt und herausgegeben von Jörg-Dieter Gauger. Düsseldorf, Zürich 2002. S. 380–382. Die sibyllinischen Bücher enthalten weniger Weissagungen als vielmehr Ritualvorschriften zur Abwehr und Sühne unheilvoller Vorzeichen.

¹¹⁷⁵ Kern, Leonhard, Aeneas und Anchises, Elfenbein H. 32 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 4570. Grünenwald 1969, Wvz. 105, Tafel 13, S. 46.



Abb. 186 Giovanni Lanfranco, Veritas aus Die Tugenden 1600–1625, Radierung, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

Vor der Barockzeit verweist das Bild einer nackten Frau mit einem Buch auf eine Allegorie hin. So finden sich Abbildungen, zumeist als Druckgraphik, von nackten Frauen mit Buch, die als Allegorie die unverhüllte Wahrheit evozieren, die im Buch schriftlich fixiert ist. Der Begriff der *nuda veritas* ist in Literatur und bildender Kunst verbreitet.¹¹⁷⁶ Die Bilder mit Allegorien zur Wahrheit zeigen, wenn überhaupt, eher kleinformatige Bücher. Als Beispiel für eine Veritas-Darstellung mit großem Buch sei der „Triumph der Wahrheit“ von Johan Wierix (1549–1615) genannt. Das Buch ist wie üblich aufgeschlagen und zeigt Schriftzeichen.¹¹⁷⁷ Weit verbreitet war das Druckwerk von Cesare Ripa „Iconologica“ von 1603 mit Text und Bild zu verschiedenen Begriffen, darunter ein Kupferstich zur Veritas. Eine fast nackte stehende Frau hält in der linken Hand ein geöffnetes größeres Buch und schaut auf eine Sonnenscheibe in ihrer Rechten.¹¹⁷⁸ Bildhauer greifen das Thema auf und so trägt eine Marmorskulptur Berninis den Titel „Wahrheit“ und zeigt eine nackte Frau in einer auffällig labilen Sitzhaltung. Sie hält eine Sonnenscheibe. Ein Buch fehlt. Das Werk stammt von 1647, also aus einer Zeit, als Kern auf dem Höhepunkt seines Schaffens war und von Neuheiten aus Italien vermutlich zeitnah erreicht wurde. Als Vorlage für dieses Werk kommt ein Holzschnitt von 1603 durch Cesare Ripa zur Veritas in Betracht. Die Allegorie der Veritas ist weitgehend nackt und hält ein Buch und eine erhellende Sonnenscheibe in den Händen. Für die auffällige Beinhaltung wird eine Druckgraphik von Giovanni Lanfranco (1582–1647) diskutiert. Dieser war ein Schüler Agostino Carraccis, der ebenfalls eine nackte Wahrheit mit Buch in seinem Kupferstich „Le Quattro figlie di Dio“ abbildet.¹¹⁷⁹ Lanfranco zeigt eine Allegorie der Veritas in sehr labiler Sitzposition mit angezogenen Beinen und vom Boden

¹¹⁷⁶ Lechner 2006 geht in ihrer Dissertation verschiedenen Aspekten der „nuda veritas“ anhand der Werke Caravaggios nach. Das altgriechische Wort für Wahrheit *Aletheia*, d. h. das Unbedeckte führte zum Begriff der „nackten Wahrheit.“ Thaler 2018, S. 196.

¹¹⁷⁷ Wierix, Johan, *Triumphus Veritas*. <http://diglib.hab.de?grafik=graph-a1-2345a> (17.03.2021).

¹¹⁷⁸ Thaler-Battistini, Alice: *Bilder Sehen Lernen. Die Iconologica des Cesare Ripa als Theater der Begriffe*. Vortrag 2015. <http://www.symbolforschung.ch/Cesare%20Ripa.html> (17.03.2021).

¹¹⁷⁹ Winner, Matthias: *Veritas*. In: Coliva, Anna, Schütze, Sebastian (Hg.): *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*. Ausstellungskatalog, Rom 1998, S. 290–309.

abgehobenen Füßen. Ein sehr großer, allerdings geöffneter Foliant steht hochkant auf ihrem linken Oberschenkel. Ihr Kopf ist zur Seite geneigt und ein Lächeln ist angedeutet. Als einzige Frau in seiner Serie der zwölf Tugend-Allegorien ist sie unbekleidet, sei es, um die unverhüllte Wahrheit zu symbolisieren, sei es, um ihre Macht zu zeigen.¹¹⁸⁰ Diese Druckgraphik passt zwanglos als Vorlage für Kerns Statuette. Allerdings wird sie von Kern durch den zweifelnden Blick nach oben und die klagende Mimik mit dem geöffneten Mund neu interpretiert. Die Wahrheit weiß keine Antwort, sie stellt selbst Fragen, ihr Buch ist geschlossen und hilft nicht weiter. Damit kommt offenbar auch diesem Werk Kerns ein aktueller Zeitbezug zu, der durch die instabile Sitzposition unterstrichen wird. Diese labile Haltung steht in auffälligem Kontrast zu anderen weiblichen Sitzfiguren Kerns, die ein hohes Maß an Ruhe, Beständigkeit und Stabilität aufweisen, wie etwa die Luxuria (Washington) und das sinnende Mädchen mit Buch (Neuenstein). Während für die Nacktheit dieser weiblichen Statuetten vielleicht ästhetische Gesichtspunkte eine Rolle spielen, steht in der Petersburger Personifikation der Wahrheit der metaphorische Bezug zur Nacktheit im Vordergrund. Könnte der Bildhauer die Rolle der Wahrheit vor den aufkommenden Naturwissenschaften hinterfragen? Oder stellt die Wahrheit die Frage nach dem Warum zu den Unbilden der Zeit? Der Dreißigjährige Krieg und die widrigen Zeitumstände haben, soweit wir wissen, das Œuvre Kerns quantitativ nicht wesentlich reduziert und thematisch beherrscht. Unstrittig jedoch finden sich einzelne Werke mit direktem und indirektem Zeitbezug. Hierbei wird mit der Nacktheit nicht nur, wie üblich, die Schönheit und Gottes Ebenbildlichkeit des Menschen angesprochen, sondern auch seine Verletzlichkeit und sein Würdeverlust, und zwar so realistisch, dass über die Inventio und das Ingenium des Bildhauers hinaus auf seine emotionale Beteiligung geschlossen werden kann, ein Aspekt, der mit zunehmender Entwicklung der Barockkunst zum Tragen kam.¹¹⁸¹

Zudem ist eine weitere Statuette Kerns mehrdeutig und rätselhaft. Es handelt sich um die sitzende Frau aus Holz (Wien), die Grünenwald 1969 als *Sinnende Frau* bezeichnete.

Sinnende Frau

Im Jahr 1923, kurz nach Gradmanns grundlegender Publikation zum Monumentalwerk der Bildhauerfamilie Kern, wird eine Figurine mit dem Titel *Sitzende Frau*, die im Kunsthandel angeboten wird, von Ludwig Baldass (1887–1963), dem Kustos der Gemäldegalerie am Kunsthistorischen Museum Wien, als ein Werk Leonhard Kerns

¹¹⁸⁰ Lanfranco, Giovanni, Veritas, Kupferstich aus der Serie Die Tugenden. https://free-images.com/display/giovanni_lanfranco_die_tugenden_3.html (17.03.2021).

¹¹⁸¹ Swoboda, Gudrun: Motion und Emotion. Kunst im Zeitalter der Affekte. In: Swoboda/Weppelmann 2019, S. 18–26.

erkannt und vom Wiener Museum erworben.¹¹⁸² Die Zuschreibung der Buchsbaumstatuette an Leonhard Kern wurde allgemein akzeptiert.¹¹⁸³ Eine kräftige nackte Frau mittleren Alters sitzt auf einem aus drei Quadern gebildeten tischartigen Klotz. Sie sitzt betont exzentrisch am rechten Rand in leichtem Kontrapost und legt ihren Kopf in die rechte Hand, wobei ihr Arm auf dem stark angezogenen Knie liegt. Ihr linker Arm stützt sich auf einen, den Rand überragenden würfelförmigen Klotz ab, den ihre Hand umgreift. Augen und Mund sind geschlossen, die Mimik eher abweisend, das hochgebundene Haupthaar wenig ausgearbeitet. Die angespannte Haltung der völlig nackten Frau steht im Widerspruch zum aufgestützten Kopf und der verschlossenen Mimik.

Die Gebärde des geneigten, in die Hand gelegten Hauptes gilt als Ausdruck des Nachdenkens, der Resignation, der Trauer oder der Melancholie bzw. mit negativer Konnotation als Zeichen der Trägheit.¹¹⁸⁴ Ein Vergleich mit dem bekannten Kupferstich Albrecht Dürers von 1514, der als *Melencolia I* bezeichnet ist, drängt sich auf. Dürers sitzende Frau ist mit einem üppigen Gewand versehen und wird von zahlreichen Attributen unterschiedlichen Inhaltes umgeben, die zu vielfältigen Überlegungen führten.¹¹⁸⁵ Ihre Augen sind geöffnet, offenbar ist sie den Wissenschaften und der Kunst zugetan, für die ein Nachsinnen unentbehrlich ist. Könnte Kern mit seiner Sinnenden Frau nicht eine gleichartige Aussage verfolgen?



Abb. 187 L. Kern, Sinnende Frau, Holz, H. 17 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 7317.

¹¹⁸² Baldass 1923, S. 10–12. Er bezeichnet die Statuette als sitzende Frau ebenso wie Grünenwald 1956 und Dreier 1964. Erst 1969 spricht Grünenwald von der „Sinnenden Frau“.

¹¹⁸³ Kern, Leonhard, Sinnende Frau, um 1640/45, Buchsbaumholz, H. 17 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 7317, Grünenwald 1969, Wvz. 122, Abb. 46, S. 48. Ihre erste Publikation zum Statuettenwerk L. Kern beschäftigt sich u. a. mit dieser Skulptur: Grünenwald 1956.

¹¹⁸⁴ Hurschmann, Rolf: Gebärden in Griechenland und Rom. In: Cancik, Hubert, Schneider, Helmut (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 819–828.

¹¹⁸⁵ Schuster, Peter-Klaus: *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger. Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst.* Paris, Berlin 2006, S. 90–93.



Abb. 188 Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich, 23,7 × 18,7 cm, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett Inv.-Nr. 352-1902.

Baldass sieht sie weniger als allegorische Pathosformel für Besonnenheit, Melancholie, Traurigkeit oder Nachdenken, sondern eher als Form- und Bewegungsstudie zu einer besonderen Art des Sitzens, möglicherweise als Vorstudie für die Statuette der Menschenfresserin, wenngleich deren Knie nicht so auffällig angehoben seien und die Armhaltung abweiche. Er bezeichnet die Figur als „Sitzende Frau“ und führt aus: „so hat den Künstler bei diesem Werke [...] das formale Motiv viel stärker interessiert als das gegenständliche, dessen inhaltliche Durchdringung er hier gegenüber der Klagenden Eva in Braunschweig nicht einmal versucht hat.“¹¹⁸⁶ Ein vergleichbar gestufter Sitz findet sich auch bei den Skulpturen Kerns zum Geldzähler und bei den Pendants der sitzenden jungen und alten Frau (Luxuria und Avaritia) in der Smith Collection.¹¹⁸⁷ Diese besondere Form eines Sitzes erlaubt dem Künstler die Figur relativ frei zu gestalten und den Sockel später anzupassen. Die eckige Klobigkeit des Sitzes kontrastiert mit den gerundeten Formen und der glatten Oberfläche der Holzfigur, die dadurch betont werden.

Die Bezeichnung einer nackten Frau als sinnende Frau impliziert, nicht nur phantastisch, die sinnliche Frau. Eine erotische Note ist in der Kernschen Statuette nur schwach ausgeprägt. Ihre Nacktheit ist weniger eine Anspielung auf die Antike oder eine Allegorie, sondern aus heutiger Sicht vielleicht eine Betonung ihrer Empfindsamkeit und Stimmungslage und könnte also ein Verweis auf ihre individuelle Situation sein. Die Gebärde des mit der Hand gestützten, seitlich geneigten Kopfes gilt seit alters her vor allem als Ausdruck des besorgten Nachdenkens.¹¹⁸⁸ Ihre linke Hand auf dem eckigen, über den Rand reichenden und damit sturzgefährdeten würfelförmigen steinartigen Objekt spielt möglicherweise auf den Stein des Weisen an, dessen Verlust droht oder auf einen großen Würfel und damit auf eine bevorstehende Entscheidung mit offenem Ergebnis. Ein kubisches Objekt, wie es ein Würfel darstellt, war aber auch ein Emblem für das Feste, Geordnete, Gute und wurde als

¹¹⁸⁶ Baldass 1923, S. 10.

¹¹⁸⁷ Die Sitzposition auf den blockartigen Sockeln ist bei der jungen Frau stabil, bei dem Geldzähler und der alten Frau (Avaritia) jedoch exzentrisch und labil bei nur scheinbar stabilem Sockel. Kern könnte hierdurch auf äußere Schwierigkeiten hinweisen, die nicht in der Hand der abgebildeten Personen liegen.

¹¹⁸⁸ Neumann, Gerhard: Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst. Berlin 1965, S. 125–152.

Gegenstück zu einer Kugel verstanden, die für das Unsichere, Beängstigende, Bedrängende und Böse steht.¹¹⁸⁹ Wie auch immer, eine Gefährdung des noch gehaltenen Objektes ist evident. Eine ähnliche Haltung einer männlichen Sitzfigur mit einem seitlich stärker abgestützten Kopf zeigt eine Leonhard oder Michael Kern zugeschriebene Alabaster-Statuette in Wien als *Christus in der Ruhe*.¹¹⁹⁰

Vergleicht man Kerns Sinnende Frau mit anderen Vorbildern, kommt auch die Bezeichnung Philosophin in Betracht. So zeigt das Bronzerelief von Pollaiuolo am Grabmal von Papst Sixtus IV. eine Allegorie der Philosophie als bekleidete Frau, die ihren Kopf auf die rechte Hand stützt und die linke Hand auf ein Buch legt.¹¹⁹¹ In der Tat dienten Frauenbildnisse nicht nur als Allegorie für die Philosophie, sondern Frauen nahmen, wenn auch in vermutlich kleinerer Zahl, aktiv am Geistesleben teil.¹¹⁹² Die Rückbesinnung auf die Antike schloss berühmte Frauen wie Sappho, Camilla und Hortensia mit ein. 1678 wurde als erste (bekannte) Frau Elena Lucrezia Piscopia an der Universität Padua promoviert.¹¹⁹³ Schon sehr viel früher weist die Schrift des Neuplatonikers Agrippa von Nettesheim (1486–1535) auf die Überlegenheit des weiblichen Geschlechtes hin.¹¹⁹⁴ Darauf weist auch das Buch von Cristofano Bronzini „Della Dignità e Nobilità delle Donne“ von 1622 hin. Dies wurde allerdings auf den Index verbotener Bücher gesetzt, da der Verfasser schrieb „die Frau sei von Gott als Herrin des Mannes erschaffen worden“.¹¹⁹⁵ Der *Sinnenden Frau* (Wien) fehlt ein Buch als Attribut. Ihre Körperhaltung, verglichen etwa mit der schlafenden Nymphe von Andrea Riccio, lässt sich mit einem entspannten

¹¹⁸⁹ Lenk, Thomas: *Mortis Imago-Betrachtungen zum Werk des Barockbildhauers Leonhard Kern*. In: *Siebenmorgen* (Hg.) 1990, S. 112–118, Anm. 3.

¹¹⁹⁰ Osten von der, Gert: *Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsruhbild*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III (1953), Sp. 644–658; in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92624> (07.12. 2020).

— Kern, Leonhard, *Christus in der Ruhe*, um 1625–1635, Alabaster, H. 25 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. 4429. *Grünenwald* 1988, Kat.-Nr. 72, mit Abb. S. 174–175. Auch hier wird wie bei der sinnenden Frau erst durch zwei kleine Blöcke unter dem rechten Fuß die kompakte Haltung mit aufgestütztem Kopf und Arm ermöglicht.

— Schneider 2003, S. 238–239, hält die Skulptur für ein Werk Michael Kerns.

¹¹⁹¹ Pollaiuolo, Antonio del, *Allegorie der Philosophie*, Bronzerelief am Grabmal Papst Sixtus IV., Rom. Abb. <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/dadaweb-b6699fc39c7b59d64c270863e8849a4176d1b40b> (09.12.2020).

¹¹⁹² Meyer, Ursula L.: *Das Bild der Frau in der Philosophie*. Aachen 1999, S. 77–90.

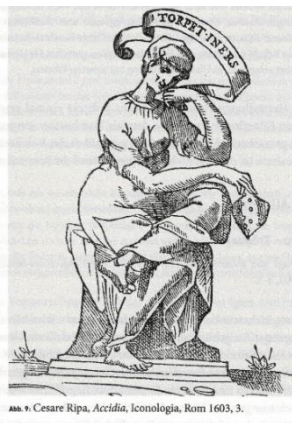
¹¹⁹³ Broad, Jaqueline, Green, Karen: *A history of women's political thought in Europe, 1400–1700*. Cambridge 2009, S. 38–47.

¹¹⁹⁴ Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius: *Von dem Vorzug und der Fürtrefflichkeit des weiblichen Geschlechts vor dem männlichen*. Kimmerle, Gerd (Hg.), Tübingen 1987, Nachdruck, Jena 1736, siehe bes. Kapitel 43.

¹¹⁹⁵ Tippelskirch von, Xenia: *Die Indexkongregation und die Würde der Frauen: Critofano Bronzini, „Della Dignità e Nobilità delle Donne.“* In: Bonnet, Anne-Marie, Schellewald, Barbara (Hg.): *Frauen in der frühen Neuzeit*. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 234–262.

Schlafen nicht vereinbaren und evoziert bei dem exzentrischen, kantennahen Sitz eher ein Tagträumen oder ein versonnenes Nachdenken, ein Eindruck, der durch das stark angehobene Knie und den mit der Linken vor dem Absturz bewahrten Stein/Würfel unterstrichen wird.¹¹⁹⁶ Kern variiert mit diesem Werk das antike Sujet eines sitzenden weiblichen Aktes wie etwa die Doidalses (um 250 v. Chr.) zugeschriebene Kauernde Aphrodite. Vielleicht hat Kern auch die auf diese Skulptur zurückgehende Frierende Venus (um 1614) von Rubens gekannt, deren Haltung und ängstlichem Ausdruck Kern mit seinem Werk nahekommt.¹¹⁹⁷ Aus heutiger Sicht auf die damalige Zeit wird der nackte weibliche Mensch zur Metapher für die Unwägbarkeit der Zukunft und für das Ausgesetztsein des Individuums. Ein transzendentaler Bezug scheint verloren gegangen zu sein, da der Blick nach oben fehlt. Ein aktueller Interpretationsversuch sieht die Wiener Sitzfigur als „Vielleicht in Trauer“ an.¹¹⁹⁸ Dazu passt allenfalls der abgestützte Kopf, nicht aber das eckige Objekt auf der Sitzkante und das angezogene Bein. Die abstrahierende Formensprache Kerns bei dieser Figur nimmt Aspekte der von Ernst Barlach geschaffenen reduzierten Formen vorweg, etwa der Holzarbeiten „Der Sinnende“ oder „Das junge Weib“.¹¹⁹⁹

Es ist zu erwarten, dass Kern der Statuette eine Aussage gibt, die seiner eigenen Gegenwart entspricht. Verfolgt man den Ansatz einer Allegorie im Umfeld des Bildschnitzers weiter, könnte als Vorlage für die *Sinnende Frau* das weitverbreitete Buch *Iconologia* von Cesare Ripa gedient haben. Hier findet sich eine vergleichbare Haltung bei der Allegorie der Trägheit, wenn auch seitenverkehrt: der geneigte Kopf



wird abgestützt, ein Bein auffällig stark angezogen und eine Hand hält statt eines sturzgefährdeten Klotzes einen (ver-)fallenden, wohl nicht mehr frischen Fisch.

Abb. 189 Cesare Ripa, Accidia, Holzschnitt aus *Iconologica*, Rom 1603.

¹¹⁹⁶ Riccio, Andrea, Schlafende Nymphe, um 1535, Bronze, H. 14,5 cm, Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 2793. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=SMB-digital+Schlafende+Nymphe> (09.12.2020).

¹¹⁹⁷ Rubens, Peter Paul, Venus Frigida, 1614, Öl/Holz, 142 × 184 cm, Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen. www.wga.hu/index1/html (02.02.2022.)

¹¹⁹⁸ Ausstellung Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall „Leonhard Kern und Europa“, August bis Oktober 2021 https://kunst.wuerth.com/de/kh/ausstellungen_1/aktuelle_ausstellungen/aktuell.php (18.05.2021). Katalog Weber 2021.

¹¹⁹⁹ Barlach, Ernst: Der Sinnende, 1934, Holz, Barlach-Museum Ratzeburg. — Das junge Weib, 1922, Holz, H. 100 cm, Lincoln, Nebraska, The Sheldon Memorial Art Gallery, Frank M. Hall Collection. In: Groves, Naomi Jackson: Ernst Barlach. Leben im Werk. Plastiken, Zeichnungen und Graphiken, Dramen, Prosawerke und Briefe. Königstein 2020.

Cesare Ripa hat mit seinem Holzschnitt die alte Gebärde der nachdenklichen Ruhe mit dem christlichen Verdikt der Untätigkeit unterlegt und als Allegorie für die Hauptsünde der Trägheit vermittelt.¹²⁰⁰ Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich ergibt sich so eine Beziehung zu Leonhard Kern, dessen reformierte Konfession das Nichtstun als Trägheit streng verurteilte. Durch die Untätigkeit ist der kantige Klotz, der schicksalsreiche Würfel, das Symbol der Ordnung, beinahe der Hand entglitten, dem Absturz nahe. Die Bezeichnung Allegorie der Trägheit passt zwanglos zu der als Sinnende Frau bezeichneten Sitzfigur. Die dunkle Verfärbung von Gesicht und Halspartie, wohl artefiziell, unterstreicht den inhaltlich negativen Aspekt. Demnach hat der Bildhauer neben den Werken *Luxuria* und *Avaritia* den Sündenkanon um die *Accidia* erweitert. Anhaltspunkte für weitere kleinplastische Allegorien zu Laster oder Tugenden, etwa als komplette Serien Kerns, liegen bisher nicht vor. Überraschend wäre das nicht, schuf er doch sechs monumentale Sitzfiguren als Tugendallegorien für die Dreieinigkeitskirche in Regensburg.

Durch das Fehlen von Attributen gibt Leonhard Kern diesem Werk ebenso wie anderen eine Mehrdeutigkeit bzw. einen mehr oder weniger offenen Inhalt. Dieses Vorgehen kann als seine eigene Variante einer spannungserzeugenden Verrätselung aufgefasst werden, die von anderen Künstlern wie etwa Michelangelo durch das Unabgeschlossene, das Non finito evoziert werden. Der Betrachter wird so zu einer eigenen Deutung herausgefordert und zugleich mit seinen eigenen Assoziationen und Gedanken stärker in das Werk eingebunden. Das bezieht sich auf stehende, sitzende und liegende nackte Frauengestalten gleichermaßen, wie die Zopf flechtende Frau (London), die Stehende Frau (Prag) oder die liegenden Frauen (Stuttgart, Hamburg). Offenbar geht es nicht mehr nur um ein Staunen oder eine emotional-erotische Beteiligung, sondern um eine Einbeziehung des Intellektes und des Wertekanons des interpretierenden Betrachters. Denkbar ist auch, dass ein kenntnisreicher Sammler seine Besucher mit dieser Art Rätsel konfrontieren mochte, um ihre Kenntnisse und ihr Beurteilungsvermögen zu hinterfragen.¹²⁰¹ In diesen Kontext gehört auch das *Sinnende Mädchen mit Buch (Neuenstein)*, das in seiner reduzierten Form als Bronzeguss zunächst mit Aristide Maillol (1861–1944) assoziiert wurde, bevor es anhand einer Elfenbeinversion (Pommersfelden) L. Kern zugeschrieben wurde.¹²⁰²

¹²⁰⁰ Thaler, Alice: Die Signatur der Iconologica des Cesare Ripa. Fragmentierung, Sampling und Ambivalenz. Eine hermeneutische Studie. Basel 2018, S. 89–97.

¹²⁰¹ Schneider, Pablo: Das fordernde Bild. Die Verbindung von Eigenverantwortung und Moral in der frühneuzeitlichen Bildbetrachtung. In: Engel, Franz, Marienberg, Sabine (Hg.): Das entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfinden. Berlin, Boston 2016, S. 201–217.

¹²⁰² Grünenwald 1966, S. 124–130.

— Lenk, Thomas 1990, S. 114. Nach Aussage des Autors soll Claus Zoege von Manteuffel Leonhard Kern als Maillol des Barock angesprochen haben.

Sinnendes Mädchen mit Buch

In Vorbereitung der Monografie über Leonhard Kern von 1969 beschreibt Grünewald 1966 eine Kleinbronze eines Mädchens, das auf einem Tuch auf dem Boden sitzt bzw. unmittelbar auf einer schmalgestuften Holzplinthe.¹²⁰³ Die Beine sind angezogen, im Knie abgewinkelt und nur einer der Füße berührt den Boden. Ihr nackter Körper ist kräftig und wirkt bei angezogenen Beinen und den dem Körper enganliegenden Armen sehr kompakt und geschlossen, fast blockartig. Auf den Knien hält sie mit der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch, während die rechte Hand den leicht zur Seite geneigten Kopf bzw. ihr Kinn und Gesicht stützt. Ihre Mimik ist ruhig und entspannt, die schmalen Augen sind leicht geöffnet. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und zu einem schlichten Knoten hochgesteckt.

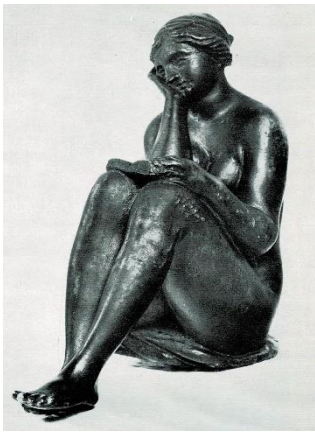


Abb. 190 L. Kern, Sinnendes Mädchen mit Buch, Bronze, H. 8,5 cm, Neuenstein, Privatbesitz.

Abb. 191 L. Kern, Sinnendes Mädchen mit Buch, Elfenb. H. 8,5 cm, Pommersfelden, Schlossmuseum.

Die Einordnung der kleinen Bronzeplastik war lange völlig unklar. Das Mädchen an der Schwelle zur jungen Frau ist ohne schmückende Attribute und Details so wirklichkeitsnah dargestellt, dass ihre zeitliche Einordnung stark variierte. Die Vorschläge reichten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Tatsächlich ähnelt das Werk einer Kleinbronze zu einer schlafenden Nymphe aus der Werkstatt Riccios aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts.¹²⁰⁴ Andererseits wurde die Kern zugeschriebene Kleinbronze dem Stil und der Formsprache von Aristide Maillol (1861–1944) als eng verwandt betrachtet.¹²⁰⁵ Erst anhand einer gleich großen Wiederholung der bronzenen Sitzfigur aus Elfenbein in der Graf Schönbornschen Sammlung in Schloss Weissenstein, Pommersfelden, gelang Grünewald die Zuschreibung an

¹²⁰³ Grünewald, Elisabeth: Ein Beitrag zum Werk Leonhard Kerns. Württembergisch-Franken, Bd. 40, 1966, S. 124–130.

Grünewald 1969, S. 44. Wvz. 79: Sinnendes Mädchen mit Buch, Bronze, H. 8,5 cm, L 10 cm. Neuenstein, Privatbesitz K. Schumm.

¹²⁰⁴ Riccio, Andrea, Werkstatt, 16. Jh., Bronze, H. 14,6 cm. Berlin, SMB-SMPK Inv.-Nr. 2793. Auch diese sitzt fast auf dem Boden und stützt den Kopf mit dem rechten Arm ab, der allerdings auf einem Baumstumpf liegt. Ein Buch fehlt. Die Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet, ihre Haltung ist entspannt.

¹²⁰⁵ Theuerkauff 1973, S. 164.

Leonhard Kern.¹²⁰⁶ Kern übernimmt demnach in seinen reduzierten Formen eine Jahrhunderte übergreifende, von der Antike bis in die Neuzeit reichende Vorstellung zu einer selbstreflexiven Haltung der menschlichen Gestalt. Das ist insofern nicht ungewöhnlich, als sich die Körpersprache mit Gebärden und Gesten innerhalb eines Kulturkreises über lange Zeit nicht ändert.¹²⁰⁷ Die auf dem Boden sitzende junge Frau mit Buch unterscheidet sich jedoch von den zahlreichen Gemälden und Zeichnungen, die zum Sujet der lesenden Frau bzw. einer Frau mit Buch vorliegen. Sie ist nicht nur nackt, sondern muss sich in einem imaginären Raum allein behaupten, ohne dass sie von einem schützenden Interieur umgeben ist. Nicht einmal ein Sitz wird ihr zugestanden. All dies unterscheidet sie von Gemälden mit lesenden Frauen, z. B. von Vittore Carpaccio¹²⁰⁸ oder von Agnolo Bronzino.¹²⁰⁹ Der Akt der jungen Frau mit der zurückgenommenen Erotik und der in sich ruhenden Haltung vermittelt den Eindruck eines eigenständigen Nachdenkens, sei es über die gelesenen Inhalte, sei es über die eigene Situation zwischen Kindsein und heranwachsender Frau. Kern zeigt uns eine junge Frau in zufriedener Selbständigkeit. Tatsächlich verweisen archivalische Berichte auf eine Selbständigkeit erwerbstätiger Frauen in der Haller Bürgerschaft des 16. Jahrhunderts.¹²¹⁰ Zudem ist für die Frauen in Hall für das 17. Jahrhundert eine überdurchschnittlich verbreitete Lese- und Schreibfähigkeit aus den Stadtakten belegt.¹²¹¹ Bereits 1580 öffnete in Schwäbisch Hall eine öffentliche Ratsbibliothek mit juristischem Schwerpunkt.¹²¹² Ob diese für Frauen nutzbar war, ist nicht überliefert. Ein Träumen der auf dem Boden sitzenden jungen Frau oder ein Bezug zum Transzendenten ist nicht auszuschließen, wird aber nicht explizit angesprochen und ist wegen ihrer geöffneten Augen unwahrscheinlich. Vielmehr wird die junge Frau als nachdenklich, vielleicht sogar bildungsbeflissen dargestellt, während äußere Dinge wie Schönheit und Besitz offensichtlich nachrangig sind. Tatsächlich war die weibliche Gelehrsamkeit nur in Verbindung mit der Wahrung jungfräulicher Reinheit geschätzt.¹²¹³ Durch ihre Darstellung als Akt verfolgt der Bildhauer wohl keine erotische Evokation, sondern vermittelt einen Eindruck von jugendlicher Zeitlosigkeit, Ernsthaftigkeit und Würde. In diesem Zusammenhang sei

¹²⁰⁶ Grünenwald 1966, S. 124–126.

¹²⁰⁷ Neumann, Gerhard: Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst. Berlin 1965, S. 125–136.

¹²⁰⁸ Carpaccio, Vittore, The virgin reading, c. 1505, Tempera/Lwd., 78 × 51 cm, Washington, NGA Inv.-Nr. 1939.1.354. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.498.html> (14.12.2020).

¹²⁰⁹ Bronzino, Agnolo, Bildnis der Laura Battiferri, um 1550–1560, Florenz, Palazzo Vecchio. Abb. in Eclercy 2016, S. 238. Battiferri war die wichtigste Lyrikerin des Petrarcismus.

¹²¹⁰ Wunder 1980, S. 171–185.

¹²¹¹ Dito.

¹²¹² Maisch, Andreas: Bibliotheca publica hallensis: Die Ratsbibliothek der Reichsstadt Schwäbisch Hall. In: Landesmuseum Württemberg (Hg.): Kunstschatze aus Hohenlohe. Stuttgart 2015, S. 135.

¹²¹³ Segler-Meißner, Silke: Von der Entdeckung der Selbstbestimmung zur Diskussion über die Stellung der Frau: der Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Italienischen Renaissance. In: Bonnet, Schellewald 2004. S. 11.

auf die Funktion und Wahrnehmung profaner Standbilder als *statua parlante* in der Renaissance hingewiesen.¹²¹⁴ Demnach kann sich eine sprechende Beziehung zwischen Skulptur und Betrachter entwickeln, und zwar vor allem zwischen einer Einzelfigur und dem Betrachter, zumal wenn ablenkende Attribute oder unnötige Effekte vermieden werden. Für ein Andachtsbild liegt eine solche Zwiesprache nahe, ist aber auch für profane Bildwerke mehrfach beschrieben. Möglicherweise flossen solche, im 17. Jahrhundert verbreiteten Überlegungen in das Werk Kerns ein, das sich ja vor allem der Einzelfigur und ihrer sparsamen Gestaltung angenommen hat. Der Begriff der Formensprache für ein Kunstwerk erhält mit solchen Überlegungen eine zusätzliche Bedeutung für die Beziehung zwischen Statue und Betrachter.

Bei den genannten Beispielen der sinnenden Frau (Wien) und dem sinnenden Mädchen mit Buch ist die für Kern typische Reduktion von Form und Bewegung maximal ausgeprägt. Auch ist der Sitz, wie bei anderen Skulpturen Kerns (Menschenfresserin, geizige Alte, Geldzähler, Frau mit Buch, St. Petersburg) nicht nur schmucklos und blockartig vereinfacht, sondern fehlt bei dem sinnenden Mädchen völlig. Lässt sich hieraus eine Intention des Bildhauers für die unscheinbare und auffällig kleine Sitzfigur ableiten? Könnte es nicht sein Ziel gewesen sein, möglichst wenig Substantielles darzustellen? So hat die junge Frau keinen Sitz, keinen örtlichen Raumbezug, kaum Konturen. Besonders die Elfenbein-Statuette wirkt unwirklich, fast geisterhaft, schwebend. Sie blickt von der Lektüre auf, sinnt dem Gelesenen nach, schläft aber nicht, sondern entwickelt eigene Vorstellungen. Damit passt sie gut zu einem Begriff, der in der Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts von fundamentaler Bedeutung war, nämlich dem der *Fantasia*.¹²¹⁵ Dieser spricht die Inventio der bildenden Kunst und der Poesie gleichermaßen an und erklärt somit zwanglos das Buch zum kennzeichnenden Attribut.¹²¹⁶ Das Fehlen eines festen Sitzes passt ebenfalls gut zu der angesprochenen Allegorie. Wenn man die Personifikation einer *Fantasia* hintanstellt, bleibt der Eindruck eines in sich versunkenen weiblichen Individuums, das dem gelesenen Buchinhalt nachsinnt. Der Bildhauer spielt wiederum mit der Ambivalenz zwischen einer Allegorisierung und der Präsentation eines Individuums.

Die Ikonographie des weiblichen Aktes bei Leonhard Kern entspricht weitgehend dem üblichen Spektrum seiner Zeit: Schönheit (Venus), Harmonie (Die drei Grazien), Keuschheit (Diana), Erotik (schlafende Nymphe), Fruchtbarkeit (Abundantia,

¹²¹⁴ Erben, Dietrich: Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung. Weimar 2005, S. 18–28. Die Untersuchung zitiert zahlreiche Beispiele zu Berichten über die *statua parlante* aus der Renaissanceliteratur.

¹²¹⁵ Feser, Sabine, Lorini, Victoria 2004, S. 251–254.

¹²¹⁶ Kemp, Martin: From “Mimesis” to “Fantasia”: the quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts. *Viator* 8, 1977, S. 347–398.

Pomona), Fürsorge, Familie (Caritas), Vanitas (nackte Frau liegend oder stehend mit Totenschädel), Putti (in verschiedenen Kontexten) und Elfenbeinhumpen. Die klischeehaften Assoziationen bereichert er durch eigene Interpretationen und Einfälle, die den Vorwurf des Eklektizismus entkräften. Zudem bildet er Kombinationen bzw. Hybride verschiedener Themen wie etwa in der Kasseler Caritas zur Diana oder der Londoner Diana zu Venus. Einige Werke bleiben rätselhaft, sei es aus Absicht oder weil Attribute fehlen. Darüber hinaus zeigt Kern eher selten angesprochene Sujets wie Psyche, Kalliope, Anakreon oder Ezechiels Vision.

Kern verleiht dem Akt eine Bedeutung und schwächt so den erotischen Akzent der Nuditas ab. Das gilt besonders für die sinnende Frau (Wien) und das sinnende Mädchen mit Buch (Neuenstein, Pommersfelden), bei denen die körperliche Nacktheit gegenüber einer seelischen oder gedanklichen Kraft in den Hintergrund getreten ist. Auch die Petersburger Statuette der fragenden, ratlosen „nackten Wahrheit“ kann als neuer Ausdruck einer kritischen Selbstständigkeit aufgefasst werden. Offenbar lösen sich die allegorischen Metaphern allmählich auf, sind unterschiedlich interpretierbar oder werden verlassen. Das klingt schon in der Iconologica an, schreibt Cesare Ripa doch in seinem Vorwort: *„Jeder, wenn er nicht ganz unfruchtbar ist, wird empfinden, dass in seinem Geist aus diesen Dingen eine große Menge an Vorstellungen sprießt, so dass selbst mit einer einzelnen Sache, die vorgeschlagen wird, indem man das Bild auf verschiedene Arten und immer gut dargestellt, dem Verlangen vieler und verschiedener Begabungen Gefallen und Befriedigung gegeben wird“*.¹²¹⁷

Das Spektrum der Leonhard Kern zugeschriebenen Werke ist, wie nur unvollständig gezeigt werden konnte, außerordentlich breit. Zweifellos überwiegen Sujets mit antiken Vorbildern und Allegorien. Als Erbe der Antike wurden zahlreiche Allegorien vom christlichen Moralsystem übernommen, als Tugend oder Laster personifiziert und in die Ideenwelt des Humanismus transferiert.¹²¹⁸ Vor diesem Hintergrund kann Kern die Aktdarstellung des Menschen aus der griechischen Antike aufgreifen und in seiner eigenen Bildsprache wiedergeben. Mit diesem Versuch einer Antikenrezeption im Statuettenformat stellt er sich in eine lange Reihe zahlreicher Vorgänger und Zeitgenossen, die in großen und kleinen Formaten die bewunderten Werke der Antike aufgriffen und interpretierten.¹²¹⁹ Im Unterschied zu vielen anderen Künstlern verlässt Kern das Ziel der Antike eines möglichst zeitlosen Schönheitsideales. Vielmehr übernimmt er manieristische Elemente der italienischen Renaissance und

¹²¹⁷ Zitiert nach Thaler 2018, S. 39.

¹²¹⁸ Held, Julius: Allegorie. In: Schmitt, Otto (Hg.): Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 346–365.

¹²¹⁹ Vorster, Christian, Satzinger, Georg, Luckhardt, Jochen, Döring, Thomas (Hg.): Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Braunschweig 2018. Der Dominikaner Alphonsus Ciacconius versuchte im 16. Jahrhundert die antiken Skulpturen vollständig durch Zeichnungen zu dokumentieren und zu deuten.

untermischt sie mit realitätsnahen Aspekten der spätgotischen cisalpinen Skulptur. Seine Auseinandersetzung mit dem nackten menschlichen Körper anhand von lebenden nichtidealisierten Modellen führt zu Werken, die bemerkenswert wirklichkeitsbezogen und sachlich sind. Dies unterscheidet ihn vom Stil seiner Zeitgenossen, die eine größere Gefälligkeit mit raumgreifender Bewegung, reicherer Ausstattung und technischen Spielereien verfolgen, wie etwa Christoph Angermair (1584/85–1633), Georg Pfründt (1601/02–1663), Adam Lenckhardt (1610–1661) oder David Heschler (1611–1668). Zudem verbindet Kern seine Aktdarstellungen mit inhaltlichen Aussagen, deren konkrete Interpretation er dem Betrachter überlässt. So verzweifelt die Frau mit Buch (St. Petersburg) offenbar an der nackten Wahrheit, die sinnende Frau (Wien) negiert in ihrer Trägheit die Labilität des Augenblicks, das lesende Mädchen entflieht dem Alltag in ein Fantasieren und Nachsinnen des Gelesenen. Der Akt befreit sich von seiner historisch-christlichen Interpretation, ohne einer erotischen Bestimmung unterworfen zu sein. Man könnte sagen, der Akt hat sich als Kunstform emanzipiert und ist Bedeutungsträger verschiedener Diskurse geworden.

Thematisch gibt es bei Kern für sakrale Sujets (Kruzifix, Sebastian, Hieronymus, Adam und Eva) eine große gemeinsame Schnittmenge mit den Werken der Zeitgenossen, wenngleich die Nuditas auch für diese Sujets bei ihm immer betont ist. Stärkere Unterschiede finden sich für die Arbeiten mit profaner Ikonographie. So haben Kerns Werke nicht selten einen ikonographischen Zeitbezug und zugleich einen moralisch wertenden Charakter. Seine drei klagenden Frauen (Hamburg, Karlsruhe, Schwäbisch Hall) evozieren als Akt nicht mehr Schönheit, Anmut und Würde, sondern Nöte und Schwächen des Menschen.¹²²⁰ Antithetisch gilt das auch für seine Allegorien zur Abundantia oder Caritas. Statuetten mit besonders ausgeprägtem Zeitbezug, wie die mehrfach erwähnte Menschenfresserin, der Geldzähler oder die Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg sind als Bildwerke ohne Vergleich. Weibliche Akte wie die sinnende Frau (Wien) und das sinnende Mädchen mit Buch (Neuenstein) haben sich formal und inhaltlich von den antiken Vorbildern etwa einer Venusdarstellung gelöst. Während der Bildhauerjüngling (Braunschweig) durch Haltung und Attribute sowohl als eine Allegorie, als auch ein Selbstbildnis schaffender Genius zu verstehen ist und die stehende Frau (Prag) als Venus verrätselt sein dürfte, ist das für das sinnende Mädchen mit Buch nicht offenkundig. Ihre stilistische und inhaltliche Reduktion führte die zeitliche Einordnung der Sitzfigur in die Nähe Aristide Maillols.¹²²¹ Ähnliches gilt für Kerns Gestaltung des stehenden Mannes im

¹²²⁰ Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Berlin 1996, S. 210–212. Damit orientiert sich Kern an Caravaggio, der bei einem Akt nicht den idealen Körper, sondern seine Mängel zeigt.

¹²²¹ Grünenwald 1966, S. 124. „Der „klassische“ Stil der Bronze – zwischen Antike und Maillol – war nicht zu übersehen.“

—Theuerkauff 1973, S. 164. Die Körperlichkeit der Skulpturen Kerns erinnert den Autor an Maillol.

Baderelief (Frankfurt), die zu einem formalen Vergleich mit einem Werk Ludwig Habichs von 1901 (Darmstadt) führte.¹²²² Als jüngeres Beispiel für eine vergleichbare „zeitlose“ figurative Formensprache eignet sich das Werk des Bildhauers Waldemar Grzimek (1918–1984).¹²²³ In diesem Zusammenhang sei eine Diskussion über die zeitliche Einordnung dreier Statuetten stilistisch sehr ähnlicher Frauenakte erwähnt, von denen zwei als um 1630 geschaffen seien und eine dritte von 1875 stammen soll.¹²²⁴ Der Diskurs über die Nachahmung von Kunstwerken etwa Albrecht Dürers im 17. Jahrhundert hat durch die Rolle des Historismus zweihundert Jahre später neues Gewicht erhalten.¹²²⁵ Tatsächlich wurde ein großes Kruzifix Kerns aus Nussbaumholz, heute in der Geistlichen Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien, in der habsburgischen Sammlung lange als eine Skulptur Albrecht Dürers angesehen, also etwa 100 Jahre vordatiert.

Gegen die zunehmenden Aktdarstellungen im öffentlichen Raum, sei es als Skulptur, Fresko oder Gemälde und vor allem als weit verbreitete Druckgraphik gab es in der Spätrenaissance erheblichen Widerstand, insbesondere von kirchlicher Seite. Der römische Kardinal Gabriele Paleotti (1522–1597) ist der bekannteste Streiter gegen das Nackte. In jeder auch noch so geringen Unzüchtigkeit sah er den Teufel persönlich wirken.¹²²⁶ Einen Index verbotener Bilder gab es zwar im Unterschied zum gedruckten Buch nicht.¹²²⁷ Allerdings reichten „laszive“ Bilder aus, um ein Buch auf den Index librorum prohibitorum zu bringen. Auch die reformierten Kirchen lehnten laszive Bilder ab. Provokationen z. B. von Aretino mit den Sonetti lussoriosi verstärkten den Widerstand der Kirchen und der Fürsten gegen die Verbreitung unzüchtiger Bilder im Volk.¹²²⁸ Allegorische Personifikationen wurden allerdings zunehmend als unbekleidete Frauengestalten wiedergegeben, nicht zuletzt, um ihre zeitlose Allgemeingültigkeit zu unterstreichen.¹²²⁹ In den Iconologica zeigen die

¹²²² Gradmann 1917, S. 134–139.

¹²²³ Hartog, Arie, Fitschen, Jürgen, Wiegartz, Veronika (Hg.): Ein Platz für Plastik: der Nachlass von Waldemar Grzimek im Gerhard-Marcks-Haus, Bremen 2006.

¹²²⁴ Müller, Theodor: Original und Nachbildung. Pantheon, Heft 20, 1962, S. 212–208. Die Statuette von 1875 wird wegen der hohen Ähnlichkeit als Nachahmung bzw. als Fälschung der früheren Werke angesehen.

¹²²⁵ Decker, Bernhard: Dürer-Nachahmungen und Kunstgeschichte – ein Problem am Rande? In: Beck, Herbert, Decker, Bernhard (Hg.): Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Frankfurt 1982, S. 385–391.

¹²²⁶ Morrison, Karl F.: Cardinal Gabriele Paleotti's call for reform of christian art. In: Mulsow, Martin, Ben-Tov, Asaph (Hg.): Knowledge and profanation. Transgressing the boundaries of religion in pre-modern scholarship. Leiden, Boston 2019, S. 95–132.

¹²²⁷ Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. Berlin 2012, S. 315–329.

¹²²⁸ Talvacchia, Bette: Taking positions. On the erotic in renaissance culture. Princeton 1999, S. 3–20.

¹²²⁹ Wenk 1996, S. 54–58. Die Autorin führt weitere Gründe für das weibliche Geschlecht von Allegorien auf.

Holzschnitte von Cesare Ripa (um 1603) als Allegorie für die Natur eine nackte Frau mit Mamma lactans und einen triebhaften Raubvogel, für die Schönheit eine nackte weibliche Gestalt, deren Kopf von Wolken umhüllt ist, während die nackte Veritas nur einen Tuchzipfel vor ihrer Scham trägt. Die anderen Allegorien bei Ripa sind bekleidete Frauengestalten.¹²³⁰

Die Aktmaler in den Kunstakademien mussten sich lange mit männlichen Modellen behelfen. Das betraf auch noch das 17. Jahrhundert sowohl in Italien als auch in den cisalpinen Ländern wie den Niederlanden. Kerns thematischer Schwerpunkt *Der nackte Mensch* erforderte also für jedes Werk einen passenden Kontext. Andernfalls war die Präsentation von Nacktheit nicht ungefährlich, denn eine Anklage wegen Hexerei im Verbund mit sündigem Teufelswerk war eine reale Gefahr. Im alltäglichen Leben war vollständige Nacktheit negativ konnotiert.¹²³¹

Für Leonhard Kern ist eine anatomisch korrekte wirklichkeitsnahe Akt-Darstellung die Grundlage, um in sehr verschiedenen Sujets eine Vielzahl von Einfällen umzusetzen. Selbst innerhalb der Genre-Thematik zeigt Kern eine überraschende Ambivalenz des Nackten, die von einem dezenten erotischen Anflug bis zur derben Frivolität reicht. Mit wenigen Ausnahmen beachtet er allerdings bei seinen Werken sorgfältig das Decorum seiner Zeit, nimmt also Rücksicht auf Auftraggeber, Präsentationsort und Umfeld.¹²³² Vermutlich kannte er auch die Empfehlungen von Karel von Mander von 1603.¹²³³ So löst er den Akt aus seinem mythologischen oder religiösen Bezug und erlaubt ihm auch jenseits allegorischer Personifikationen eigene Bedeutungsformen. Der Akt wird eingebunden in Funktionen wie etwa bei den Badereliefs oder der Gleichgewichtsprobe. Das Nackte kann erwartungsgemäß in eine Erzählung eingebunden sein, wie bei der Sintflut oder bei der Vision des Ezechiels, es kann aber auch für sich allein stehen wie bei dem sinnenden Mädchen mit Buch. Dabei benutzt er die Körperhaltung als emotionales Ausdrucksmittel wie etwa bei der abweisenden Diana (Wien), den jammernden Frauen (Schwäbisch Hall) oder dem kauernenden Sklaven (Künzelsau, Washington). Die Mimik bei seinen Skulpturen variiert erheblich. Neben teilnahmslos wirkenden „stoischen“ Gesichtern (Grazien, Diana) sieht man ein Lächeln (Venus), ein Jammern (klagende Frauen), ein Fragen (Frau mit Buch, Petersburg), oder auch Sorgen und Ängste (Geldzähler,

¹²³⁰ Thaler 2018.

¹²³¹ Jütte, Robert. Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992, S. 109–122.

¹²³² Blunt 1978, S. 122.

¹²³³ Melion, Walter S./Karel van Mander: On the attitude, decorum and decorous motion of a human figure. In: ders.: Karel van Mander and his foundation of the noble, free art of painting. First English translation, with introduction and commentary. Amsterdam 2023, S. 230–239.

Menschenfresserin). Gesten, Gebärden und Mimik waren weitgehend „standardisiert“ und der Kanon von Affekten gehörte zum Unterrichtsstoff an den Kunstakademien.¹²³⁴

Kerns Bildwerke verfolgen zumeist ernste Sujets. Der Bildhauer nutzt seine kleinstplastischen Werke zur Vermittlung von Wertvorstellungen, seien es die seiner Kunden oder seine eigenen, seien sie religiös oder humanistisch gefärbt. Sein Lebensmittelpunkt war für über 40 Jahre die protestantische freie Reichsstadt Schwäbisch Hall. Seine eigene familiäre Herkunft ist von der reformierten Lehre geprägt und sein jüngster Sohn wird schließlich Propst in Schwäbisch Hall. Diesen Weg hatten vermutlich Leonhards Eltern für ihn selbst geplant, als sie ihn auf die Lateinschule schickten. Die verinnerlichten Werte der Reformation spielen in seinem Werk eine wichtige Rolle, wie etwa die Vision Ezechiels oder das Relief zur Sintflut zeigen. Hinzu kommt, dass durch die Konfessionalisierung, sei es durch Reformation oder Gegenreformation, eine Sozialdisziplinierung der gesamten europäischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts erfolgt war. Dies betraf die bildende Kunst in besonderem Maße und mündete in Vorgaben durch Kunstakademien oder kunsttheoretische Konzepte, etwa der Brüder Carracci oder von Giovan Pietro Bellori.¹²³⁵ All dies mag die Ernsthaftigkeit und Klarheit in seinem Werk erklären. Die belehrende Geste, der erhobene gestreckte Zeigefinger findet sich nicht selten.¹²³⁶ Sujets mit klagender Mimik sind häufig. Als Kind seiner Zeit setzt er mehrfach auch den Vanitas-Gedanken als Bildwerk mit erotischem Bezug um. So bei einer liegenden nackten Frau als *Mortis Imago* (Slg. Würth), bei einer stehenden nackten Frau mit Totenkopf in der Hand als *Memento-mori-Figur* (München) und bei einem liegenden Kind mit Stundenglas (Neuenstein). Erotik und Tod waren als Thema in der Kunst seit Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien eng verknüpft.¹²³⁷ Die Vanitas-Metapher wird als Phänomen des Krisenbewusstseins gesehen, förderte offenbar die

¹²³⁴ Mrass, Marcus: Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen. Regensburg 2005.

— Schneider 2011, S. 246–261.

¹²³⁵ Flemming von, Victoria: Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Kunsthistorische Arbeitsblätter, Bd. 11, 2004, S. 37–48.

¹²³⁶ Der zeigende Finger im Werk Kerns lässt sich in drei Kategorien untergliedern: 1. als belehrender Finger auf einem Humpenrelief mit Badeszene (Wien, Grünenwald 1988, Katalog 118); der Vision Ezechiels (Schwäbisch Hall, Grünenwald 1969, Wvz. 92); den Drei Grazien (Budapest, Grünenwald 1969, Wvz. 23); dem Sintflut-Relief (München, Grünenwald 1969, Wvz. 63). 2. Als hinweisender Fingerzeig in: Beweinung Christi (Wien, Grünenwald 1969, Wvz. 110); Caritas (München, Grünenwald 1969, Wvz. 60); Jesus- und Johannes-Knaben (Privatbesitz, Grünenwald 1988, Kat.-Nr. 110); Gleichgewichtssprobe (Hamburg, Grünenwald 1969, Wvz. 36). 3. kann eine ringförmige Geste mit Daumen und Zeigefinger eine erotische Konnotation bzw. eine besondere Empfindlichkeit signalisieren: Diana (London, Grünenwald 1969, Wvz. 57); Eva (Berlin, Grünenwald 1969, Wvz. 10); Venus (Prag, Grünenwald 1969, Wvz. 89).

¹²³⁷ Carrasco, Julia: Vanitas – Vergänglichkeit und Wollust. In: Jacob-Friesen, Holger (Hg.): Hans Baldung Grien. heilig/unheilig. Berlin, München 2019, S. 231–246.

Resilienz und ein Gemeinschaftsgefühl und war vor und nach dem großen Krieg ubiquitär.¹²³⁸ Das Gegenteil, nämlich überschäumende Freude fehlt in Kerns Werk, es sei denn man sieht das eklektische Puttenbacchanal (Stuttgart) als eigenhändig an. Gelegentlich ein Lächeln (Eva), Zufriedenheit (Grazien), selten Humor (Badeszenen) oder derbe Schadenfreude (Gleichgewichtsprobe). Nur die Kinderskulpturen bieten entspannte Fröhlichkeit in verschiedenen Situationen (salutierender Knabe, Musikanten, Huckepackpaare) oder in derben Genreszenen als pinkelndes Mädchen oder pissender Knabe. Gelegentlich dient eine kindliche Begleitung als kommentierende oder kontrastierende Ergänzung, wie bei der Menschenfresserin mit dem feisten Knaben (Stuttgart) oder dem gefesselten Jüngling mit Knaben (München).

Bei zunehmendem naturwissenschaftlichem Denken und sich abschwächendem Antikenbezug wird für die Kunst zwischen Renaissance und Barock eine Übergangszeit gesehen.¹²³⁹ Dies gilt ebenso für das skulpturale Werk Leonhard Kerns, ist er doch einerseits als Humanist eng mit der Antike verbunden, zeigt aber andererseits mit seinen realistischen Aktfiguren und dem Alltagsbezug einiger Sujets eine sehr rationale Prägung, die sich in einer nüchternen Formensprache manifestiert. Ungeachtet dessen zeigt der Künstler mit seinem raumgreifenden 1,8 m großen Altarengel in der Dreifaltigkeitskirche in Regensburg von 1632, dass er Inhalte und Ausdrucksweisen des Barocks trefflich beherrscht und zudem seine formalen Vorstellungen gegenüber seinem Auftraggeber durchsetzen kann.¹²⁴⁰

Insbesondere die allegorischen Statuetten Kerns zeichnen sich durch ein hohes Maß an unbeteiligt wirkendem Gleichmut aus. Das betrifft die ruhige Körpersprache und die zurückhaltende Mimik mancher Sujets gleichermaßen wie etwa bei der Abundantia (Nürnberg, Wien) oder bei den Budapester Grazien. Hierin kann der im Humanismus gepflegte Geist der Stoa vermutet werden, der durch Harmonie, Ausgewogenheit und emotionale Beherrschtheit bzw. „Gleichmut“ gekennzeichnet ist. Diese auf Sicherheit bedachte Sicht der antiken Stoa erhält in der Neostoa der Renaissance neue Impulse. Durch die Erfahrung der Kontingenz mit dem Ende der Scholastik und dem Beginn der Renaissance führt die Philosophie der Neostoa nun zu einer Selbstvergewisserung des Individuums ohne das tradierte Primat der Transzendenz. Der Hauptvertreter der Neostoa Johannes Lipsius (1547–1606)

¹²³⁸ Cavalli-Björkmann, Görel: Vanitas-Stilleben als Phänomen des Krisenbewusstseins. In Bußmann/Schilling 1998, S. 502–507.

¹²³⁹ Hess, Daniel, Kammel, Frank Matthias: Zwischen Renaissance und Barock: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Nürnberg 2010. S. 296–309.

¹²⁴⁰ Stein-Kecks, Heidrun 2006, S. 251. Der Altarengel sollte Wappenschilde tragen. Kern gibt ihm einen Palmzweig in die Hand.

relativiert den christlichen Ursprungs- und Zielgedanken.¹²⁴¹ Abel fasst dessen Auffassung folgendermaßen zusammen: „Der Gott als höchstes Wesen dient dem neuzeitlichen Bewusstsein zur Vergewisserung seiner selbst und als Weltengrund, an ihm erfährt es die Gewissheit des eigenen Ich (was in der Herausstellung der Subjektivität des Einzelnen in der Reformation vielleicht seinen deutlichsten Ausdruck findet).“¹²⁴² Vor diesem Hintergrund erklären sich die mehr oder weniger starken emotionalen Reaktionen und Affekte bei Kerns Statuetten. Diese bewegen sich für manche Sujets im erwarteten Rahmen, besonders bei den sakralen Sujets oder der Diana-Darstellung, deren abweisende Haltung zu ihrer Rolle (Keuschheit) gehört. Andere Skulpturen zeigen starke emotionale Reaktionen der Protagonisten wie Abraham und Isaak, Kain und Abel oder Adam und Eva. Einen überraschend starken emotionalen Ausdruck vermitteln die drei jammernden Frauen, die zu den üblichen Grazien-Bildwerken stark kontrastieren. Die Werke erlauben einen Rückschluss auf die inneren Befindlichkeiten von Künstler und Betrachter und reflektieren die Umstände der Zeit. Allerdings werden die Figuren bei Kern von ihren Gefühlen nicht überwältigt, ihre Kontrolle geht nicht verloren. Ihr Handeln bleibt rational und ist vernunftgesteuert, selbst bei dem Sujet der Menschenfresserin. Hier wird erkennbar, dass Kern ein Zeitgenosse von René Descartes und Thomas Hobbes ist, selbst wenn er ihre Schriften vermutlich nicht gelesen hat. Das Profane zeichnet einen wesentlichen Teil des Kern'schen Werkes aus, das sich so zumindest partiell aus dem Geist des Humanismus löst. Kerns eigenständiges, rationales und kontrolliertes Vorgehen lässt sich im Licht einer ersten Morgenröte der Aufklärung verorten.

Der nackte menschliche Körper ist in Kerns Werken häufig dominant, aber mit Ausnahme von Adam und Eva nur selten vollständig nackt. Eine Verschleierung des scheinbar Offensichtlichen steigert das Interesse am nackten Körper. Tücher oder Überschneidungen und perspektivische Verkleinerungen nackter Körper respektieren die „Schicklichkeit“ der Zeit. Eine Präsentation des männlichen und weiblichen Genitales bleibt die Ausnahme. Frauenkörper werden häufiger als Männerkörper nackt präsentiert, wenn auch zumeist in mythologischem Kontext. Der nackte Körper entwickelt sich vom christlichen Symbol (Ebenbild Gottes) zum Akt als Ausdrucksträger (Signifikat) mit abnehmendem mythologischem und transzendtem Bezug. Kern gibt dem nackten Körper eine eigenständige Bedeutung als sinnliche, wirklichkeitsnahe Form seiner Vorbilder. Aufgrund einer gewissen Stereotypie des Typus der weiblichen Figuren kann man eine begrenzte Zahl seiner Modelle vermuten. Den Statuetten der gewählten Sujets gesteht er durch Mimik und Gestik Emotionen zu und kann sie so „beseelen“. Dabei repräsentiert er Wünsche und

¹²⁴¹ Dollinger, Heinz, „Lipsius, Justus“ in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 676–680 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11857342X.html#ndbcontent>. (21.04.2021).

¹²⁴² Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik. Berlin, New York 1978, S. 43–47.

Vorstellungen der Betrachter bzw. der Sammler und Auftraggeber von Kleinskulpturen. Diese folgen der sinnlichen Wahrnehmung des männlichen und vor allem des weiblichen Körpers.¹²⁴³

Schließlich sei noch einmal die Frage aufgeworfen, warum Kern mit seinen Statuetten zum nackten Menschen eine so breite Beachtung fürstlicher und bürgerlicher Sammler gefunden hat, obwohl seine Objekte weder durch Artistik noch durch ein besonderes Schönheitsideal noch durch gefällige Eleganz auftrumpfen. Seine hohe Qualität, das besondere Material und die Verfügbarkeit der Skulpturen trotz der Kriegsjahre erklären ebenfalls nicht alles. Auch ist die Erotik seiner Statuetten eher verhalten. Er verzichtet auf männliche Muskelprotze und weitgehend auf eine laszive Nacktheit der Frauendarstellungen. Die idealisierte Schönheit ersetzt er häufig durch menschliche Körper, die er durch seine Aktstudien konkret und glaubwürdig wiedergeben kann. Das Nichtideale, der Anklang von Alltäglichem, manchmal auch von Hässlichem kommt zu seinem Recht.¹²⁴⁴ Hierdurch sind seine Werke nahe an der Wirklichkeit, die sonst in Bildwerken der Zeit selten verfolgt wird. Der Mann wird von ihm nicht als Herkules dargestellt und die Frau nicht als unerreichbare göttliche Venus. Grade das Fehlen dieser idolhaften Wiedergabe erlaubt Nähe und lässt dem Betrachter Raum zur eigenen Gestaltung und Fantasie. Theuerkauff attestiert dem Bildhauer bei aller Nüchternheit und eigenartiger Strenge eine allgemeine Menschlichkeit.¹²⁴⁵ So verleiht Kern seinen Statuetten nachvollziehbare Emotionen und eigene Gedanken, durch die er den Betrachter zusätzlich anspricht. Insgesamt passen die Person des Künstlers und sein Werk gut zusammen und weisen nach heutigem Sprachgebrauch ein hohes Maß an Authentizität auf. Die in seinem Nekrolog angesprochene, von Mäßigkeit bestimmte, erfolgreiche Lebensführung spiegelt sich im Umgang mit der Nuditas. Seine im Vergleich mit manchen Zeitgenossen beträchtliche Zurückhaltung der erotischen Evokationen in seinem Werk ist durch sein kirchliches Umfeld und die gesellschaftliche Moral bestimmt. Zudem dürften, um mit dem Psychoanalytiker Sigmund Freud (1856–1939) zu sprechen, unbewusste Einflüsse auf das sexuelle Begehren seiner männlichen Kundschaft eine Rolle spielen.¹²⁴⁶ Kerns weitgehende Beachtung des Decorum unterstützt die Beherrschung

¹²⁴³ Scribner, Robert W.: Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert. In: Schreiner/Schnitzler 1992, S. 315–330.

¹²⁴⁴ Huguenin, Angela Fabienne: Hässlichkeit im Porträt. Eine Paradoxie der Renaissancemalerei. Diss. Hamburg 2012, S. 397. Die Autorin zeigt, dass das Schöne eher unpersönlich ist, das Hässliche eher Aussagen über den Charakter vermittelt.

¹²⁴⁵ Theuerkauff 1995, S. 100–102.

¹²⁴⁶ Freud, Sigmund: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, Bd. III, Das Ich und das Es (1923), Frankfurt 2000. Freud betont in seiner Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ den libidinösen Charakter des Selbsterhaltungstriebes, S. 261 und in der Schrift „Die beiden Triebarten“ Sexualtrieb und Todestrieb streben „die Wiederherstellung eines durch die Entstehung des Lebens gestörten Zustandes an.“ S. 307.

des männlichen Triebes, der auf sexuelle Befriedigung, aber auch auf ein Weiterleben nach dem Tod durch Nachkommen und damit auf eine familiäre Bindung bedacht ist. Seine Mäßigung in den bildlichen Darstellungen könnte so die negativen Folgen einer Triebabhängigkeit reduzieren und die diesbezüglichen Ängste vor ihrer Verdrängung weniger wirksam werden lassen.¹²⁴⁷ So schützt er sich selbst und seine Klientel vor äußeren und inneren Abhängigkeiten. Er berührt die Schamgrenze, spielt mit ihr und überschreitet sie gelegentlich, zerstört sie aber nicht. Er respektiert die Einstellung des Betrachters zur Nuditas, überlässt ihm die Interpretation und die Initiative, d. h. auch die Möglichkeit zum Erwerb des begehrten Objektes. So hat es Leonhard Kern – um mit Bourdieu und Wacquant zu sprechen – geschafft, das Verhältnis zwischen dem künstlerischen und ökonomischen Feld über all die schwierigen Jahre optimal anzupassen.¹²⁴⁸

Der Bildhauer bietet in seinem Werk ein zeitgeprägtes Frauenbild.¹²⁴⁹ Die Zahl der weiblichen Sujets mit Aktdarstellungen überwiegt die der männlichen Akte, was sicher auch Ausdruck einer überwiegend männlichen Kundschaft und deren tradierter Sichtweise der Geschlechterrolle ist. Kern gibt dem weiblichen Akt häufig eine Funktion, die ihn aus dem reinen Anschauungsobjekt löst und in einen mythologischen oder allegorischen Zusammenhang stellt. Neben der üblichen Rollenzuordnung wie Schönheit (Frau mit Zopf, Venus), Verführung (Eva), Keuschheit (Diana) und Fürsorge (Abundantia, Caritas, Pomona) versieht Kern mehrfach Frauenakte mit den Tätigkeiten Lesen (sinnendes Mädchen), Schreiben (Kalliope), Nachdenken (sinnende Frau) oder Hinterfragen (Frau mit Buch, St. Petersburg). Durch seine Aktdarstellungen wird die Würde der Frauen nicht verletzt und selbst in Notlagen (klagende Frauen, Menschenfresserin, Avaritia) verständnisvoll beachtet. Das trifft selbst für die Werke zur Gleichgewichtsprobe und für einzelne Badeszenen zu, die zwar einen misogynen Beiklang haben, aber eine erzieherische Absicht verfolgen. Der Künstler achtet die emotionalen Ausdrucksformen seiner Frauengestalten und setzt ihre Nacktheit u. a. als Ausdruck der Bedürftigkeit und Notlage um (Klagende Frauen, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg).

¹²⁴⁷ Flemming von, Victoria: Schön – aber böse. Venus, die Männer und die Psychoanalyse. In: Mai, Ekkehard, Weber-Woelk, Ursula (Hg.): *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*. Köln 2000, S. 25–33. Die hier angesprochene Abhängigkeit des Mannes von der dadurch bösen Venus trifft für Kern und seine Klientel zweifellos zu. Die weiteren Aspekte zur Rolle von Weiblichkeit können hier nicht vertieft werden.

¹²⁴⁸ Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loic J. D.: *Die Logik der Felder*. Diess.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt 2006, S. 124–146.

¹²⁴⁹ Hammer-Tugendhat, Daniela: Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians. In: Erlach, Daniela, Reisenleitner, Markus, Vocelka, Karl (Hg.): *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*. Frankfurt, Berlin, Bern 1994, S. 382–385. Die Verfasserin sieht bei Tizian und anderen Malern eine Konstruktion von Weiblichkeit aus der Sicht des Mannes.

Die Kleinplastik, als gestaltgewordene Idee für die Kunstkammern, entwickelte sich bald nach Kerns Tod zu technisch extrem raffinierten Elfenbeinschnitzereien, deren inhaltliche Aussagen und besonders die Bedeutung individueller Nacktheit in den Hintergrund rückten. Dies galt in noch stärkerem Maß für die nach dem Dreißigjährigen Krieg zunehmend gefragten Großskulpturen mit ihren überbordenden Bewegungsorgien. Ihre Präsentation in den prunkvollen Außen- und Innenräumen der Barockschlösser der Fürsten und in den Herrschaftshäusern des reichen Bürgertums führte zu einer inhaltsarmen Kunst der Pose. Die Skulpturen, auf hohen Sockeln präsentiert, beeindruckten durch ihre Größe und ihre orgiastischen Bewegungsmuster etwa bei Adriaen de Vries. Sie entfernten sich dadurch von der Wirklichkeit und wurden zur Staffage, sei es in einer künstlichen Gartenwelt oder in einem pompösen Palast. Der Akt verlor seine Wirkung und Kraft, die uns etwa noch Donatellos oder Michelangelos David vermitteln. Die Nacktheit der in großer Zahl geschaffenen Skulpturen wurde alltäglich, banal und bedeutungslos. Diese Entwicklung führte im 18. Jahrhundert zu einer radikalen Kritik an den Bildwerken und zu dem Versuch „die Gleichstimmung von Bewegungsruhe in der Statue und Seelenruhe im Betrachter, die ideale Kongruenz von ästhetischem und ethischem Klassizismus herzustellen.“¹²⁵⁰ Diese „Gleichstimmung“ konnte Kern etwa einhundert Jahre zuvor in seinen Statuetten zum Ausdruck bringen. Er folgte einem Konzept, das in einem anderen Zusammenhang formuliert wurde, aber gut zu seiner Intention passt, nämlich „Die Bezähmung der Bewegung als Strategie der Beseelung“.¹²⁵¹ In der Tat wirken viele Statuetten beseelt, insbesondere wenn sie die verhaltenen Gebärden durch eine beteiligte Mimik unterstreichen. Das von Kern befolgte Postulat Vasaris einer Übereinstimmung von Inhalt und Form gibt seinen Figuren eine innere Spannung und Kraft. Der Künstler verleiht so seinen Werken eine jeweils eigene ausdrucksstarke Haltung, die den Betrachter berührt und eine emotionale Teilnahme auslöst. In der überreichen Ornamentik, den raumgreifenden Gebärden, der spiraligen Artistik und der himmelstürmenden Motilität der Skulpturen des Barocks geht dieser Ausdruck einer individuellen Anteilnahme verloren, das Staunen selbst wird zur Pose. Als Reaktion auf die überbordenden Formen des Barocks kommt es bekanntermaßen im aufgeklärten Absolutismus zu einer Rückbesinnung auf sachliche klare Aussagen mit einer erneuten Annäherung von Form und Inhalt im sogenannten Neoklassizismus. Leonhard Kern macht in seinen ausdrucksstarken Kompositionen mit verhaltener Bewegung den Unterschied von Pose und Haltung deutlich. Zu Recht wird der hohenlohische Bildhauer als Maillol des Barocks

¹²⁵⁰ Kanz 2006, S. 240.

¹²⁵¹ Reichel, Andrea-Martina: Die Bezähmung der Bewegung als Strategie der Beseelung. Der disziplinierte Körper im Spannungsfeld von Tanz und Skulptur im 18. Jahrhundert. In: Kanz, Roland, Körner, Hans (Hg.): Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert. München, Berlin 2006, S. 223.

charakterisiert.¹²⁵² Dieser Diskurs zu einer individuellen Gestaltung des Aktes wird erst wieder gegen Ende des 18. Jahrhunderts bestimmend und findet schließlich für die europäische Bildhauerkunst im Werk Auguste Rodins (1840–1917) einen vorläufigen Höhepunkt.¹²⁵³

9 Fazit

Das kleinplastische Werk des Bildhauers Leonhard Kern umfasst etwa 200 Bildwerke. Seine wenigen monumentalen Arbeiten und einzelne Statuetten sind archivalisch gesichert. 21 kleinplastische Werke sind mit seinem Monogramm (LK ligiert) versehen, von denen 17 Arbeiten erhalten sind. Die Monogramme dieser Werke wurden erstmals zusammengestellt und anhand von Fotografien bzgl. Lage, Ausführung, Bedeutung und Besonderheiten untersucht. Anhand der monogrammierten Werke und ausgewählter stilistisch verwandter nichtsignierter Arbeiten des Bildhauers wurde seiner Inventio nachgegangen und eine vergleichende Analyse mit vermutlichen Vorbildern durchgeführt. Die im Werk des Künstlers auffällig betonte Nuditas wurde für die verschiedenen Sujets untersucht und in den Kontext seiner Zeit und seiner Auftraggeber gestellt.

Der Bildhauer wurde geprägt durch einen vierjährigen Italiaufenthalt mit Aktstudien an einer Kunstakademie in Rom. Nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges zog Kern in die freie Reichsstadt Schwäbisch Hall, wo er nahezu ausschließlich kleinplastisch tätig war. Seine Arbeiten vor allem aus Elfenbein, aber auch aus Holz, Alabaster und Stein waren weithin geschätzt (Kaiserhaus Wien, Kurfürst von Brandenburg, Fürsten von Hohenlohe u. a.).

Sein Monogramm hat Leonhard Kern in etwa zehn Prozent seiner Werke verwendet, ohne dass ein systematisches Vorgehen erkennbar ist. Sein Monogramm ist zumeist prominent graviert, gut lesbar, weitgehend einheitlich und z. T. bedeutungsorientiert. Bei zwei Werken (liegende Venus und Cupido, Kassel; Puttenbacchanal, Stuttgart) sind die Monogramme so versteckt und klein, dass die Kennzeichnung diskussionswürdig ist.

Kerns Œuvre ist ikonographisch sehr breit und umfasst gängige und seltene Sujets aus der antiken Mythologie und der christlichen Überlieferung. Diese variiert er durch eigene Interpretationen, etwa zu Venus, Diana, Kain und Abel, Hieronymus und St. Sebastian. Für Genre-Sujets – bei Skulpturen noch selten – schuf er Unikate (Menschenfresserin, Gleichgewichtsprobe, Kegelspiel), die sich vermutlich an Druckgraphiken orientierten. Für einige Werke ist ein Bezug zum Dreißigjährigen

¹²⁵² Lenk 1990, S. 114, Legende zu Abb. 4.

¹²⁵³ Kanz, Roland: Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts. In: Ders., Körner, Hans (Hg.) 2006, S. 239–253.

Krieg, der die Lebenszeit des Bildhauers prägte ,offenkundig (Klagende Frauen, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, Geldzähler, Menschenfresserin).

Die wichtigsten Vorbilder für den Bildhauer waren Michelangelo Buonarroti, Niklas Gerhaert van Leyden, Conrat Meit sowie Maler und Graphiker (Dürer, Rubens, Beham u. a.). Von seinen Zeitgenossen grenzt sich Kern durch eine prägnante ruhige Formensprache ab, die sich eher an der Wirklichkeit als an einem manieristischen oder barocken Schönheitsideal orientiert. Sein eigener, wenig gängiger Stil äußert sich vor allem an seinen profanen Werken, während christliche Sujets, häufig in Elfenbein, vermutlich eher den Wünschen der Auftraggeber folgten.

Kerns Werke beeindrucken durch einfache kompakte Formen, ausgeglichene Proportionen, glatte gespannte Oberflächen und eine hohe Qualität, gesteigert durch passendes Material. So wählt er für Adam und Eva fast immer Holz, für Dianen und mythologische Sujets (Anakreon, Fortuna, Kleopatra, Lukrezia, Psyche) fast immer Elfenbein. Der schwäbische Bildschnitzer verursacht durch seine „abstrahierende“ sparsame Gestaltung mit einer Reduktion von Attributen, Beiwerk und Kleidung eine Ambiguität und Verrätselung seiner Werke. Dabei beseelt Kern seine Figuren durch eine zurückgenommene Bewegung und zeigt den einzelnen Menschen mit seinen Emotionen, ausgedrückt durch Haltung, Gestik und Mimik. Form und Inhalt passen gut zueinander. Seine Arbeiten sind ernst, würdevoll, besonnen und belehrend. Sie reflektieren offenbar das Lebensgefühl des protestantischen Bildhauers. Nicht selten findet sich ein stoischer Ausdruck. Ausnahmen betreffen Kinder- und Genresujets, die eine versteckte Ironie aufweisen können.

Kerns Aktdarstellung folgt bevorzugt der Gestalt und Anatomie eines gewählten Modells. Dies belegt ein Bericht Kerns über seine Arbeit nach einem lebenden Modell an einem Kruzifix in Schwäbisch Hall. Ein weiterer Beleg für sein sorgfältiges Arbeiten nach Aktmodellen ist die krankhafte Venenzeichnung an einem Corpus Christi (Kruzifix in Wien).

Die kompositorisch eigenwillige Interpretation der Laokoon-Gruppe durch den Bildschnitzer aus einem Stück Elfenbein ist beispiellos und zeugt von hohem Können und Selbstbewusstsein. Er betont durch die Abbildung einer Spinne auf dem Brustbein Laokoons (Arachne) die Abhängigkeit des menschlichen Schicksals vom Willen der Götter. Seine variantenreichen Darstellungen der Drei Grazien folgen zu meist dem Bild einer beseelten Harmonie, können aber auch als drei klagende Frauen auf den Krieg verweisen oder durch animierende Gesten den Eros evozieren. Der Bildhauer vermeidet üblicherweise eine Detaildarstellung des weiblichen Genitales. Ausnahmen sind Werke in Hamburg (Grazienrelief), London (Baderelief) und Kassel (Venus dem Meer entsteigend). Kerns variantenreiche Gestaltung des Adam-und-Eva-Sujets betont die erotische Nacktheit beider Protagonisten in Rubens-artiger Manier. Schamgesten fehlen – mit einer Ausnahme – selbst bei der Vertreibung aus dem Paradies.

Im christlichen Kontext zeigt Kern Nacktheit als Untergang (Sintflut) oder Neuanfang (Ezechiels Vision). Für das Sujet des gefesselten jungen Mannes (Hl. Sebastian) lehnt sich Kern an Michelangelo an. Darüber hinaus variiert er das Thema, sei es durch eine androgyne Interpretation des Hl. Sebastian, einen begleitenden Knaben oder einen Engel-Putto.

Als stilistisch ungewöhnlich für Kern wird ein Puttenbacchanal (Stuttgart) angesehen, das auffällig klein monogrammiert ist. Ein großer Blumenfünfpas und die Formsprache könnten eher auf ein Werk seines Schülers Johann Jakob Betzoldt hinweisen. Dies trifft auch auf vier gleichartige, für Kern untypisch üppig gestaltete Adam-und-Eva-Reliefs nach dem Sündenfall zu, von denen drei einen Blumenfünfpas aufweisen. Die manieristische Raptusgruppe Hercules und Hippolyta, kürzlich Leonhard Kern zugeschrieben, passt m. E. besser zu einem Werk David Heschlers (1611–1667).

Weibliche und männliche Akte ohne Attribute und mit indifferenter Haltung im Werk Kerns sind ikonographisch mehrdeutig und werden bisher nur deskriptiv bezeichnet, obwohl ein allegorischer Charakter nahe liegt. Die Möglichkeit einer Allegorie wurde für mehrere Objekte mit bisher deskriptiver Bezeichnung geprüft. So personifiziert die „Stehende Frau, den Zopf um den Kopf legend“ (Prag) vermutlich Venus bei der Toilette oder eine Allegorie der Schönheit oder der Eitelkeit. Die „Menschenfresserin“ (Berlin, Stuttgart) steht für die Hungersnot. Die „Frau mit Buch“ (St. Petersburg) zeigt die Allegorie einer (verzweifelten) Veritas. Die Pendant-Statuetten „Junge und alte Frau“ (Washington) werden als Genusssucht und Geiz bzw. Luxuria und Avaritia dargestellt. Der „Geldzähler“ (Stuttgart, Washington) symbolisiert eher die Sparsamkeit als die Raffgier. Die „Stehende Frau“ (Darmstadt) passt wegen Haltung und Gestik gut zur Allegorie einer Laszivitas. Die „Sinnende Frau“ (Wien) ist nach Cesare Ripas Iconologia eine Allegorie der Trägheit (Accidia). Das „Sinnende Mädchen mit Buch“ (Neuenstein, Pommersfelden) lässt an eine Allegorie der Fantasie denken. Der nackte „Bildhauerjüngling“ (Braunschweig) symbolisiert die Bildhauerkunst. Der von ihm bearbeitete Porträtkopf ist vermutlich ein Selbstporträt von Leonhard Kern. Genreszenen mit erotischen (misogynen) Akzenten dienen Kern zur Ermahnung vor Trunksucht („Gleichgewichtsprobe“), Spiellust/Erotik („Kegelaufstellen“) und übler Nachrede) Personifikation des Gerüchtes, sog. „Echolauscherin“) und haben ebenfalls einen allegorischen Beiklang.

Kern gibt dem Akt eine Funktion (Belehrung, Badeszenen, Allegorien). Er mildert damit die Erotik und passt sein Werk der geforderten Schicklichkeit der reformierten bzw. posttridentinischen Zeit an. Der Bildhauer interessiert und respektiert so den (männlichen) Betrachter (Käufer) gleichermaßen. Mit den zunehmenden Einflüssen eines barocken Lebensgefühls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlieren Kerns Kleinplastiken mit ihren sachlichen und ruhigen Ausdrucksformen an Bedeutung, bleiben aber sammlungswürdig und erhalten.

10 Literatur

Gedruckte Quellen

Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius: Von dem Vorzug und der Fürtrefflichkeit des weiblichen Geschlechts vor dem männlichen. (publiziert 1529). Kimmerle, Gerd (Hg.) Tübingen 1987, Nachdruck einer Version von 1736, Jena.

Alberti, Leon Battista: De Pictura 1435, London 1972.

Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. 1468. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Bättschmann, Oskar, Schäublin, Christoph, Patz, Kristine. Darmstadt 2011.

Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bättschmann und Sandra Gianfreda. 4. Aufl. Darmstadt 2014.

Bellori, Giovan Pietro: Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten. 1664. neu übersetzt von Brug, Anja, Schmiedel, Irina. Herausgegeben und kommentiert von Oy-Marra, Elisabeth, Göttingen 2018.

Bellori, Giovan Pietro: Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi. In: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Rom 1672; übersetzt von Martin, Frank, Hg.: Deckers, Regina, Martin, Frank. Göttingen 2019.

Cartari, Vincenzo: *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi*. Venedig 1647/ Graz 1963.

Cennino Cennini: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da colle di valdelsa. Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg, Wien 1871.

Doppelmayr, Johann Gabriel: Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematici und Künstlern. Nürnberg 1730. Reprographischer Nachdruck der Auflage 1730, Documenta Technica, Hildesheim, New York 1972.

Ezechiel, 37,1–14. In: Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart 2016.

Mancini, Giulio: *Considerazione sulla pittura*. Edit. A. Marucchi, Salerno 1955, zitiert und übersetzt von Röttgen, Herwarth 1992.

Ovid, Publius Naso: Metamorphosen. Neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink. Zürich, München 1989.

Pfarramt Forchtenberg, Taufregister 1577–1616, Geburtsdatum von Leonhard Kern, Q 20 bei Schneider 2003.

Platons Gastmahl, Hildebrandt, Kurt (Hg.): Leipzig 1934.

Sandrart, Joachim von: Die Teutsche Academie 1675, II, Buch 3. Reprint Nördlingen 1994.

Seneca: De beneficiis I 3,3–5 als Quelle 1 bei Mertens 1994.

Stadtarchiv Hall 4/224 zit. nach Beutter 1988.

Stadtarchiv Hall 4/277 fol. 133, 14/1035, nach Beutter 1988.

Stadtarchiv Hall, Nekrolog von 1662, Beleg Nr. 24 bei Gradmann 1917.

Starkische Chronik Bd. VII, fol. 110/111, Stadtbibliothek zu Nürnberg: „ein kunstlicher geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren werth.“ Gradmann 1917, Beleg Nr. 55 f.

Vasari, Giorgio: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno. Übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Matteo Burioli. Erstausgabe 1550. Berlin 2006.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Michelangelo. Neuübersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Carolin Gabbert. Berlin 2009.

Sekundärliteratur

Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik. Berlin, New York 1978.

Achermann, Eric: Unähnliche Gleichungen. Aemulatio, Imitatio und die Politik der Nachahmung. In: Müller, Jan-Dirk, Ulrich, Bleuler Anna Kathrin, Jonietz, Fabian (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Berlin, Boston 2011.

Acidini Luchinat, Cristina: Michelangelo. Der Bildhauer. Berlin, München 2010.

Allen, Denis, Motture, Peta: Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze. London 2008.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Seemann-Verlag: Ludwig Krug. 22. Bd. Leipzig 1928.

Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln 1989.

Anderson, Jaynie: The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli. Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 38, Berlin 1996.

Antos, Dorothee: Peter Flötner, Adam. In: Schauerte, Thomas, Teget-Welz, Manuel (Hg.): Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg. Ausstellungskatalog, Nürnberg 2014.

Appuhn, Horst, Heusinger von, Christian: Der Fund kleiner Andachtsbilder des 15.–17. Jahrhundert im Kloster Wienhausen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 4. 1965.

Aufmkolk, Gerd: Von der Landschaft und ihren Wegen. Tagungsbeitrag In: Fassel, Peter (Hg.): Sieben Wegkapellen. Architektonische Landmarken im Donautal. München 2021.

Austen, Ralph A.: Sahara. Tausend Jahre Austausch von Ideen und Waren. Berlin 2012.

Avery, Charles: Genius des Barock: Talente und Techniken. In: Ders.: Bernini, München 1998.

Avery, Victoria: Alessandro Vittoria: the Michelangelo of Venice? In: Ames-Lewis, Francis, Johannides, Paul (Hg.): Reactions to the master. Aldershot 2003.

Babin, Sarah: „Kunst geht nach Brot!“ Einige Bemerkungen zu Künstlerklagen in Stammbüchern des 17. Jahrhunderts. In: Münch, Ulrike (Hg.): Die Klagen des Künstlers: Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800. Petersberg 2015.

Babin, Sarah: Zwischen Politik und Marketing. Eine Kreuztragung Pieter Bruegels d. J. im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums. In: Dies.: Bruegel. Ein Meisterwerk restauriert. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Petersberg 2019.

Bachtler, Monika, Diemer, Peter, Erichsen, Johannes: Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/1642. In: Glaser, Hubert (Hg.): Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. München, Zürich 1980.

Bätschmann, Oskar: Erfindung der bildenden Künste. Ursprung und Entwicklung. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart, Weimar 2003.

Bagordo, Andreas: Anakreon. In: Zimmermann, Bernhard (Hg.): Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. Handbuch der griechischen Literatur der Antike. München 2011.

Baker, Malcolm: Kern-Addenda: Eine signierte Kain und Abel-Gruppe und ein Putto mit Dudelsack. In: Siebenmorgen 1990.

Baldass, Ludwig: Zum Werke des Leonhard Kern. Belvedere 3, 1923.

Balogh, Jolán: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. IV.–XVIII. Jahrhundert. I. Textband, Nr. 348 Leonhard Kern, Drei Grazien, Inv.-Nr. 6145, 1975.

Bammes, Gottfried: Der nackte Mensch. Hand- und Lehrbuch der Anatomie für Künstler. Dresden 1969.

- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. (1968) In: Jannidis, Fotis et al. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Barthold, Claudia: Hieronymus, Sophronius Eusebius: De Viris illustribus. 2. Auflage, Mülheim 2011.
- Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1984.
- Beck, Herbert: Conrad Meit. Kat.-Nr. 312 In: Ders., Bol, Peter C. (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Liebieg-Haus, Frankfurt a. M. 1985.
- Beck, Herbert: Von der Kunstkammer zum bürgerlichen Wohnzimmer. In: Ders., Bol, Peter (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt a. M. 1985.
- Becker, Jochen: „De duystere sin van de geschilderde figueren“: zum Doppelsinn in Rätsel, Emblem und Genrestück. In: Vekeman, Herman, Müller Hofstede, Justus (Hg.): Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfstadt 1984.
- Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957.
- Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.
- Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2006.
- Bendlin, Andreas: Volcanus. In: Der Neue Pauly (DNP). Band 12, Stuttgart 2002.
- Bentz, Katherine, M.: Ancient idols, lascivious statues, and sixteenth-century viewers in roman gardens. In: Rose, Marice, Poe, Alison C. (Hg.): Receptions of antiquity, constructions of gender in European art, 1300–1600. Amsterdam 2015
- Berger, Ursel, Krahn, Volker: Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1994.
- Berger, Ursel: Allegorie der Bildhauerei nach Leonhard Kern. In: Krahn Volker: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Ausstellungskatalog Berlin. Zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode, Berlin 1995.
- Berliner, Rudolf: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. IV. Abteilung. Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Augsburg 1926,
- Berliner, Rudolf: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. N. F. 5, 1928,
- Berliner, Rudolf: Über einige Kleinplastiken. Belvedere 1930.
- Bernath, Morton H.: Zu Leonhard Kern. Belvedere Bd. 9, 1926.

Bernstein, Jay: Wax, Brick, and Bread. Apotheoses of matter and meaning in seventeenth-century philosophy and painting. In: Arnold, Diana, Icersen, Margaret (Hg.): Art and thought. Oxford 2003.

Beutter, Herta: „Ein kunstlicher geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren werth“. Biographische Notizen zu Leonhard und Amalia Kern. In: Siebenmorgen 1988.

Beutter, Herta, Panter, Armin, Widmann, Martin (Hg.): Ärzte, Bader und Barbieri. Die medizinische Versorgung vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches. Ausstellungskatalog, Schwäbisch Hall 2011.

Beutter, Herta: Leonhard Kern – ein Künstler aus Hohenlohe, verbunden mit Europa. In: Weber 2021.

Bevers, Holm, Wiebel, Christiane (Hg.): The new Hollstein German engravings, etchings, and woodcuts 1400–1700. Heinrich Aldegrevier, Expulsion from paradise, with Death, 1541. Rotterdam 1998.

Bitzinger, Eva: A newly discovered masterpiece by Leonhard Kern: Hercules and Hippolyta. München 2017.

Blühm, Andreas: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 90, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1988.

Blume, Dieter: Antike und Christentum. In: Beck, Herbert, Bol, Peter C. (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt a. M. 1985.

Blunt, Anthony: Artistic theory in Italy 1450–1600. Oxford 1978, 4. Aufl. Reprint 2009.

Boockmann, Hartmut: Lebensgefühl und Repräsentationsstil der Oberschicht in den deutschen Städten um 1500. In: Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.): „Kurzweil viel ohn’ Maß und Ziel“. München 1994.

Borggreffe, Heiner: Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011.

Boudon, Marion: Duquesnoy, François. In: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd.31, München, Leipzig 2002.

Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loic J. D.: Die Logik der Felder. Diess. (Hg.): Reflexive Anthropologie. Frankfurt 2006.

Bredenkamp, Horst: Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte. Berlin 2005.

Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 2012.

Bredenkamp, Horst: Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter. In: Hegener, Nicole (Hg.): Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Petersberg 2013.

Bredenkamp, Horst: Michelangelo. Berlin 2021.

Brinckmann, A. E.: Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert. Berlin 1931.

Broad, Jaqueline, Green, Karen: A history of women's political thought in Europe, 1400–1700. Cambridge 2009.

Brommer, Frank: Huckepack: GettyMusJ. Bd. 6–7, 1978–1979.

Boucher, Bruce: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. II, New Haven 1991.

Bückling, Maraike: Adam Lenckhardt (1610–1661). „gwester Cammer Bildthauer.“ In: Bückling, Maraike, Haag, Sabine (Hg.): Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof. Frankfurt 2011.

Bückling, Maraike (Hg.): White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus. Für immer. Kat.-Nr. 42, Frankfurt a. M. 2019.

Bückling, Maraike: Furienmeister – Die Furie auf sprengendem Pferd. In: Dies. (Hg.): White Wedding. Die Elfenbeinsammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus. Für immer. Frankfurt a. M. 2019.

Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance. München, Berlin 2002.

Bündge, Hendrik, Heese, Luisa: Körper, Blicke, Macht. Eine Kulturgeschichte des Bades. Ausstellung Baden Baden 2020, Berlin 2020.

Burckhardt, Rudolf F.: Hans Wydyz the elder. The Burlington magazine for connoisseurs. 11. 1907.

Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Dissertation. Berlin 2007.

Burghartz, Susanna: Jagdfreunde? Der liber amicorum des obersten Basler Schützenmeisters Jacob Götz (1594–1598). In: Burkart, Lucas, Müller von, Camillo, Müller von, Johannes (Hg.): Sprezzatura. Geschichte und Geschichtserzählung zwischen Fakt und Fiktion. Göttingen 2016.

Burk, Jens Ludwig: Conrat Meit – Bildhauer der Renaissance „desgleichen ich kein gesehen“. In: Eikermann, Renate (Hg.) Ausstellungskatalog München: Conrad Meit. Bildhauer der Renaissance. München 2006.

- Burk, Jens Ludwig; Pfründt, Georg. In: Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 95, Berlin, Boston 2017,
- Burke, Jill: The body in artistic theory and practice. In: Kren, Thomas, Burke, Jill, Campbell, Steven J. (Hg.): The Renaissance Nude. Los Angeles 2018.
- Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1992.
- Burke, Peter: The language of gesture in early modern Italy. In: Bremmer, Jan, Roodenburg, Hermann (Hg.): A cultural history of gesture. Ithaca, New York, 1992.
- Busch, Werner: Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktäon und Callisto“. Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 52, 1989.
- Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Bd. I u. II. München 1998.
- Cämmerer, Bernhard: Prunkschale. In: Panter, Armin (Hg.): Das Kirchberger Kunstkabinett im 17. Jahrhundert. Sigmaringen 1995.
- Canalis, Rinaldo, Ciavolella, Massimo (Hg.): Andreas Vesalius and the „Fabrica“ in the age of printing. Art, anatomy, and printing in the Italian renaissance. Parergon 2020.
- Caro, Stefano de: Geschichte des Archäologischen Nationalmuseums von Neapel. In: Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel. Köln 1995.
- Carrasco, Julia: Vanitas – Vergänglichkeit und Wollust. In: Jacob-Friesen, Holger (Hg.): Hans Baldung Grien. Heilig/unheilig. Berlin, München 2019.
- Cassirer, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance Leipzig, Berlin 1927/1969.
- Cavicchioli, Sonia: Amore e Psiche. Milano 2002.
- Chapman, H. Perry: Rubens, Rembrandt, and the spousal model/muse. In: Melion 2017.
- Chapuis, Julian: Nicolaus Gerhaert von Leyden, Büste eines Mannes, um 1463. In: Eissenhauer, Michael (Hg.): Spätgotik – Aufbruch in die Neuzeit. Berlin 2021.
- Clark, Kenneth: Das Nackte in der Kunst. Köln 1958.
- Classen, Albrecht: Deutsche Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts. Studien zu Martin Montanus, Hans Wilhelm Kirchhof und Michael Lindener. Trier 2009.
- Costa Kaufmann, Thomas: Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörung, Mythos und Wirklichkeit: Überlegungen zur Lage der Kunst Mitteleuropas im Dreißigjährigen Krieg. In: Bußmann (Hg.) 1998, Bd. 2.

Courtine, Jean-Jacques: Körper, Blick, Diskurs. Typologie und Klassifizierung in der Physiognomik des Klassischen Zeitalters. In: Campe, Rüdiger, Schneider, Manfred (Hg.): Geschichten der Physiognomik. Text-Bild-Wissen. Freiburg i. B. 1996.

Cox-Rearick, Janet: Fra Bartolomeo's St. Mark Evangelist and St. Sebastian with an angel. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Bd. 18, 1974.

Cristanetti, Simona, Luchs Alison, Penny, Nicholas, Serres, Karen, Smith, Dylan, Sturman, Shelley: Recent acquisitions made to the Robert H. Smith collection of Renaissance bronzes. A supplement to the catalogue volume Art of the Renaissance bronze 1500–1650. The Burlington Magazine 2007.

Cunningham, Andrew: „Fair Padua“ as a centre of Renaissance anatomy. In: Canalis, Rinaldo Fernando, Ciavolella, Massimo (Hg.): Andrea Vesalius and the Fabrica in the age of printing. Art, anatomy, and printing in the Italian renaissance. Turnhout 2018.

Dalton, Lorraine: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: Krüger, Klaus (Hg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2002.

Decker, Bernhard: Dürer-Nachahmungen und Kunstgeschichte – ein Problem am Rande? In: Beck, Herbert, Decker, Bernhard (Hg.): Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Frankfurt 1982.

Decker, Bernhard: Nackter Corpus des Gekreuzigten. Kat.-Nr. 161. In: Beck, Herbert, Decker, Bernhard (Hg.): Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock Ausstellung im Liebieghaus, Frankfurt 1982.

Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt a. M. 2000.

Demele, Christine: Dürers Nacktheit. Das Weimarer Selbstbildnis. Münster 2012,

Derrida, Jacques: Signatur, Ereignis, Kontext. In: Ders.: Limited Inc., Engelmann, Peter (Hg.) Wien 2001.

Deutsch, Wolfgang: Johann Jakob Betzoldt. Ergänzende Bemerkungen zum Leonhard Kern-Katalog. In: Siebenmorgen 1990.

Dickerson III, C. D., Sturman, Shelly (Hg.): Bronze, Boxwood, and Ivory in the Robert H. Smith Collection of Renaissance Sculpture. A second supplement to the catalogue volume Art of the Renaissance bronze 1500–1650. Burlington Magazine 2015.

Didi-Huberman, Georges: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Zürich, Berlin 2006.

Dietl, Albert: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern. In: Beck, Herbert, Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Frankfurt 1994.

Döring, Thomas: Bilder vom alten Menschen. Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik. In: Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750. Ausstellungskatalog, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1993.

Dohe, Sebastian: Hockende Fortuna, Leonhard Kern. In: Bungarten, Gisela: Groß gedacht! Groß gemacht? Landgraf Carl in Hessen und Europa. Petersberg 2018.

Donhuijsen, Konrad: Hekate, Prudentia oder eine Allegorie der Zeit? Überlegungen zu einer Bronzestatue der italienischen Renaissance im Bode-Museum. Jahrbuch der Berliner Museen, NF 58. Bd. 2016.

Donhuijsen, Konrad: Doing Gender. In: Donhuijsen, Rosemarie, Donhuijsen, Konrad (Hg.): Dunkel's Freiheit. Joachim Dunkel. Texte zu Leben und Werk. Tübingen, Berlin 2016.

Donhuijsen, Konrad: Zur Beschreibung von Elfenbeinskulpturen am Beispiel Paul Heermanns (1673–1732) und der PH Monogramme. Braunschweig 2018. Masterarbeit HBK Braunschweig.

Draper, James David: Leonhard Kern, The Deposition. Um 1640–1650, Alabaster, 32,7 cm, Inv.-Nr. 2000.283. In: Recent acquisitions, a selection: 2000–2001. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v.59, no. 2, Fall 2001.

Dreier, Franz-Adrian: Unbekannte Elfenbeinarbeiten von Leonhard Kern und zwei Reliefs aus der Drehbank des Landgrafen Carl von Hessen. Pantheon, Heft 22, 1964.

Drost, Willi: Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze. Stuttgart 1963.

Duerr, Hans Peter: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess. Frankfurt 1992.

Easton, Martha: "Was it good for you, too?" Medieval erotic art and its audiences. In: Different Visions: Journal of New Perspectives on Medieval Art, Issue 1, New York 2008.

Eckert, Andreas: Sklavenhandel und politische Fragmentierung. Afrika südlich der Sahara. In: Hausberger, Bernd (Hg.): Die Welt im 17. Jahrhundert. Wien 2008.

Eclercy, Bastian (Hg.) Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. Ausstellungskatalog, Städelmuseum Frankfurt, München, London, New York 2016. Bronzino, Agnolo: Heiliger Sebastian, um 1528/29, Öl auf Holz, 87 × 76,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv.-Nr. 64.

Eclercy, Bastian (Hg.). Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. Ausstellungskatalog Frankfurt 2016, München, London, New York 2016. Bronzino, Agnolo und Jacopo Pontormo: Pygmalion und Galatea, um 1530, Öl auf Holz, 81,2 × 60 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890.

- Eikermann, Renate (Hg.): Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. München 2006.
- Elias, Norbert: Gesammelte Schriften. Blomert, Reinhard, Hammer, Heike (Hg.), Frankfurt 2006.
- Emmendorffer, Christoph: Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk und sein „Hainhofer Code“. In: ders., Trepesch, Christof (Hg.): Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk. Berlin, München 2014.
- Erben, Dietrich: Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung. Weimar 2005.
- Ezechiel 37,10 in: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Stuttgart 2016.
- Fehrenbach, Frank: Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der „Sintflutzeichnungen“. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 28, 2001.
- Felfe, Robert: Kreativität. In: Jordan, Stefan, Müller, Jürgen (Hg.): Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Stuttgart 2018.
- Feser, Sabine, Lorini, Victoria: Glossar. In: Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Burioni, Matteo, Feser, Sabine (Hg.), Berlin 2004.
- Feulner, Adolf, Müller, Theodor: Geschichte der Deutschen Plastik. München 1953.
- Fillitz, Hermann: Zu Leonhard Kern. Neugefundene Werke seiner Hand. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien 1957.
- Fischer, Fritz: Leonhard Kern und Italien. In: Siebenmorgen 1988.
- Fischer, Fritz: Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Darmstadt 1991
- Fischer, Fritz: Erwerbungsbericht. Kern, Leonhard, Geldzähler. Bronze, H. 21, 5 cm. Inv.-Nr. 1996.456. Kalliope Inv.-Nr. 1996-457, Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in BW. Bd. 34, 1997.
- Fischer, Fritz: Kleine Kunst im großen Format. Kleinplastiken im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Auswahlkatalog. Stuttgart 2004.
- Fischer, Fritz: Das Kirchberger „Kunstkabinet“ – die Kunstkammer der Grafen zu Hohenlohe. Sterbender Mann. In: Kunstschatze aus Hohenlohe. Landesmuseum Stuttgart. Ulm 2015.
- Fischer, Fritz: Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Bestand, Geschichte, Kontext. Bd. 2, Stuttgart 2017.
- Fischer, Fritz, Kat.-Nr. 29 In: Weber, C. Sylvia (Hg.): Leonhard Kern und Europa. Die Kaiserliche Schatzkammer Wien im Dialog mit der Sammlung Würth. Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Künzelsau 2021.

Fleck, Walther-Gerd: Schloß Tullau. In: Leuteritz, Albrecht, Lipps-Kant, Barbara (Hg.): Festschrift für Georg Scheja. Sigmaringen 1975.

Fleischhauer, Werner: Die Kunstsammlungen der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt. Jahrbuch Württembergisch-Franken, Bd. 58, 1974.

Fleischhauer, Werner: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart. Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Bd. 87, 1976.

Flemming von, Victoria: Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis. Mainz 1996.

Flemming von, Victoria: Spiegelungen. Gemälde zu einer Metaphorik des Selbst? In: Rudolph, Enno (Hg.): Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II. Tübingen 1998.

Flemming von, Victoria: Dissimulazione. Lorenzo Lippi, Salvatore Rosa und die Krise der Repräsentation. In: Göttler, Christine, Müller Hofstede, Ulrike, Patz, Kristine, Zollikofer, Kaspar (Hg.): Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Emsdetten 1998.

Flemming von, Victoria: Schön – aber böse. Venus, die Männer und die Psychoanalyse. In: Mai, Ekkehard, Weber-Woelk, Ursula (Hg.): Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Köln 2000.

Flemming von, Victoria: Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel. In: Nova, Alessandro, Schreurs Anna (Hg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2003.

Flemming von, Victoria: Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Kunsthistorische Arbeitsblätter, Bd. 11, 2004.

Flemming von, Victoria: Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder. In: Fend, Mechthild, Koos, Marianne (Hg.): Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2004.

Fletcher, Holly: Age, Gender and the Body in the Bronze and Pearwood Statuettes of 1520s' Germany. Gender & History, Vol. 32, 2020.

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt 1979.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (1969) In: Jannidis 2000.

François, Etienne: Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648–1806. Sigmaringen 1991.

Frese, Annette: „Hortus palatinus“ – Der Garten Friedrichs V. und Salomon de Caus'. Locus amoenus und Ort fürstlicher Repräsentation. In: Wolf, Peter et al.

(Hg.): Der Winterkönig. Friedrich V. Der letzte Kurfürst aus der oberen Pfalz. Augsburg 2003.

Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale. (1915). Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, Band III, Frankfurt a. M. 2000.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es (1923). Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, Bd. III, Frankfurt a. M. 2000.

Friedenthal, Antoinette: Signaturenforschung aus dem Geist der Philologie. Anzeige und Auslegung der Monogrammatum von Johann Friedrich Christ. In: Hegener 2013.

Frosien-Leinz, Heike: Das Studiolo und seine Ausstattung. In: Beck, Herbert, Blume, Dieter (Hg.): Natur und Antike der Renaissance. Frankfurt 1985.

Fründt, Erika: Vision des Ezechiel, Inv.-Nr. 8482. Kunst in Berlin 1648–1987. Berlin 1987.

Fuchs, Werner: Die Skulptur der Griechen. München 1969.

Füßli, Johann Rudolf: Allgemeines Künstlerlexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc. Zweiter Theil, Dritter Abschnitt G–K, Zürich 1806.

Fulda, Daniel: „Wann wir die Menschenfresser nicht in Africa oder sonst/sondern vor unserer Hausthür suchen müssen.“ Hungeranthropophagie im Dreißigjährigen Krieg und der europäische Kannibalismuskurs. In: Röckelein 1996.

Gaetgens, Barbara: Genremalerei. Berlin 2002.

Gálo, Miklós: Con figure nude. Die Verbreitung der manieristischen Formensprache in Europa. In: Philipp, Michael, Tátrai, Vilmos, Westheider, Ortrud (Hg.): Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Ausstellungskatalog Hamburg 2008. München 2008.

Gampp, Axel Christoph: „Dan Geldt kann jeder haben, dergleichen Gemahl aber nicht“. Karl Eusebius von Liechtenstein und der Kunstmarkt. In: Tacke 2017.

Gatenbröcker, Silke: Michael Herr. 1591–1661. Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock. Metzinger 1991.

Gauger, Jörg-Dieter: Sibyllinische Weissagungen. Auf der Grundlage der Ausgabe von Alfons Kurfeß, neu übersetzt und herausgegeben von Jörg-Dieter Gauger. Düsseldorf, Zürich 2002.

Gellichsheimer, Gustav: Der Koblenzer Bildhauer Peter Kern (1594–1638). Württembergisch-Franken, Bd. 68, 1983.

Gellichsheimer, Gustav: Die Altartafeln von Oberburg (Gorni-Grad) von Leonhard Kern (1612–1613). In: Siebenmorgen 1990.

Gerken, Gerhard: Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel. Braunschweig 1974.

German, Wilhelm: Chronik von Schwäbisch Hall und Umgebung. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Hall 1900.

Gerstenberg, Kurt: Die Deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.

Giersberg, Hans-Joachim: Über die Meere nach Afrika. In: Der Große Kurfürst 1620–1688. Potsdam 1988.

Götz-Mohr, Brita von: Bestandskatalog Liebieghaus, Nachantike kleinplastische Bildwerke Bd. III, Die deutschsprachigen Länder. Melsungen 1989.

Gradmann, Gertrud: Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 198. Heft, Straßburg 1917.

Gramaccini, Norberto: Bildhauerei in der Frührenaissance. Kunsthistorische Arbeitsblätter, Bd. 3, 2006.

Gramaccini, Norberto: Filippo Baldinucci über die Anfänge des Kupferstichs im 15. Jahrhundert in Italien. In: Madersbacher, Lukas, Steppan, Thomas (Hg.): De re artificiosa. Regensburg 2010.

Grant, Michael: Die Stadt und ihre Geschichte. In: Ders.: Eros in Pompeji. Das Geheimkabinett des Museums von Neapel. München 1977.

Grein, Kerstin: Johann Georg Kern zugeschrieben, Alabaster, 2. Hälfte 17. Jh.: Sieben Kinderfiguren; Caritas mit drei Kindern. In: Luckhardt/Luchterhandt/Warncke (Hg.): Werke aus Stein und Gips, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Dresden 2019.

Grewenig, Meinrad Maria: Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst. Freren 1987.

Grieb, Manfred H. (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon, München 2007.

Grimm, Claus: Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung. In: Gaehtgens, Thomas (Hg.): Künstlerischer Austausch/Artistic exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992 Bd. II, Berlin 1993.

Gronenborn, Detlef, Strien, Hans-Christoph: Linienbandkeramik du La Hoguette: Wirtschaft und kulturelle Dynamik im 6. Jahrtausend. In: Terberger, Thomas, Gronenborn, Detlev (Hg.): Vom Jäger und Sammler zum Bauern. Die neolithische Revolution. Darmstadt 2014.

Groves, Naomi Jackson: Ernst Barlach. Leben im Werk. Plastiken, Zeichnungen und Graphiken, Dramen, Prosawerke und Briefe. Königstein 2020.

Grünwald, Michael D.: Christoph Angermair. Studien zu Leben und Werk des Elfenbeinschnitzers und Bildhauers. Münchener Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. 7, München, Zürich 1975.

Grünenwald, Elisabeth: Der Künzelsauer Orgelprospekt. Ein Beitrag zum Werke des Leonhard Kern. Hohenloher Chronik 25. November 1955.

Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern – Bildhauer zu Schwäbisch Hall. Schwäbische Heimat, Stuttgart 1956.

Grünenwald Elisabeth: Ein Beitrag zum Werk Leonhard Kerns. Württembergisch-Franken, Bd. 40, 1966.

Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern. Ein Bildhauer des Barock. Schwäbisch Hall 1969.

Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern (1588–1662). Ein Bericht über neue Forschungen zu seinem Werk. Württembergisch-Franken 70, 1986.

Grünenwald, Elisabeth: Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises: Probleme der Zuschreibung und Datierung. In: Siebenmorgen 1988.

Grunder, Karl: Leonhard Kern (1588–1662). Rezension zu Siebenmorgen 1988. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 46, 1989.

Gundersheimer, Werner: Clarity and ambiguity in Renaissance gesture: the case of Borso d'Este. Journal of Medieval and Renaissance Studies 23: 1, 1993.

Guthmüller, Bodo: Formen des Mythenverständnisses um 1500. In: Horn, Hans J., Walter, Hermann (Hg.): Allegorese des antiken Mythos in der Literatur, Wissenschaft und Kunst. Wiesbaden 1997.

Guttandin, Friedhelm: Einführung in die „Protestantische Ethik“ Max Webers. Opladen, Wiesbaden 1998.

Haag, Johannes: Philosophie der Neuzeit. München 2019.

Haag, Sabine (Hg.): Sammellust. Die Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms. Wien 2014.

Haag, Sabine, Kirchweger, Franz, Rainer, Paulus (Hg.): Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Wien 2015.

Haag, Sabine (Hg.): Spiel! Kurzweil in Renaissance und Barock. Wien 2016.

Haak, Bob: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Köln 1969.

Härting, Ursula: The gods of water – baths, country houses, and their decoration in sixteenth- and seventeenth-century in Flanders. In: Melion, Walter S., Woodall, Joanna, Zell, Michael (Hg.): Ut pictura amor. The reflexive imagery of love in artistic theory and practice, 1500–1700. Leiden, Boston 2017.

Häselein, Christiane: Glaubensvorbilder in Stein und Holz. Skulptur in Maria Himmelfahrt. In: Dumont, Stefan, Giljohann, Riccarda, Simon, Frederik (Hg.): 800 Jahre Mariendom und Michaelskapelle. Gottes Orte in der Stadt Andernach. Regensburg 2019.

Hammacher, Klaus: Spinoza/Spinozismus. In: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 31, Berlin 2000.

Hammer-Tugendhat, Daniela: Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians. In: Erlach, Daniela, Reisenleitner, Markus, Vocelka, Karl (Hg.): Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frankfurt, Berlin, Bern 1994.

Hartog, Arie, Fitschen, Jürgen, Wiegartz, Veronika (Hg.): Ein Platz für Plastik: der Nachlass von Waldemar Grzimek im Gerhard Marcks-Haus, Bremen 2006.

Haskell, Francis, Penny, Nicholas: Taste and the antique. The lure of classical sculpture. New Haven 1982.

Hausenstein, Wilhelm: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. München 1924.

Heberle, J. M.: Catalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung des Herrn Eugen Felix in Leipzig. Versteigerung zu Köln, den 25. October 1886.

Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. Berlin 2012.

Hedergott, Bodo: Ein Bildhauer. Kat.-Nr. 131, In: Kressmann, Rüdiger (Hg.) Deutsche Kunst des Barock. Ausstellungskatalog, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1975.

Hegemann, Hans-Werner: Aus der Elfenbeinkunst der Welt. Zehn Jahre Deutsches Elfenbeinmuseum Erbach. Erbach 1976.

Hegemann, Hans-Werner: Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Mainz 1988.

Hegener, Nicole (Hg.): Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Petersberg 2013.

Hegener, Nicole (Hg.): Nackte Gestalten. Petersberg 2021.

Heiberg, Steffen (Hg.): Christian IV and Europe. The 19th art exhibition of the council of Europe. Denmark 1988.

Held, Julius: Allegorie. In: Schmitt, Otto (Hg.): Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1937.

Held, Jutta, Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993.

Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Berlin 1996.

Held, Jutta, Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstands-berichte-Institutionen-Problemfelder. Köln, Weimar, Wien 2007.

Hellwig, Karin: Künstleridentität und Signatur in Spanien im 17. Jahrhundert. In: Heger, Nicole (Hg.): Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Petersberg 2013.

Helm, Rudolf: Apuleius: Metamorphosen oder Der goldene Esel. Berlin 1956.

Heinz, Werner: Römische Thermen. Badewesen und Badeluxus im Römischen Reich. München 1983.

Heitmann, Bernhard: Leonhard Kern. Die Vertreibung aus dem Paradies. Patrimonia, Heft 29, Berlin 1991.

Henkel, Arthur, Schöne, Albrecht: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar 1967/1996.

Hennl, Maria: Die Elfenbeinsammlung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Ansbach 2017.

Hennze, Hans-Joachim: Abraham-Isaak-Darstellungen im Werk des Bildhauers Leonhard Kern (1588–1662). Gedanken über den Sinngehalt. In: Siebenmorgen 1990.

Hentschel, Beate: Zur Genese einer optimistischen Anthropologie in der Renaissance oder die Wiederentdeckung des menschlichen Körpers. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992.

Herding, Klaus: Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst. In: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität. Tübingen 1984.

Herms, Eilert: Moral. In: Betz, Hans Dieter et al. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Tübingen 2002.

Herzner, Volker: Das Menschenbild des Humanismus. In: ders.: Die Sixtinische Decke. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte. Hildesheim, Zürich, New York 2015.

Herzog, Erich, Reiß, Anton: Elfenbein, Elfenbeinplastik. Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, 1957.

Hess, Daniel, Kammel, Frank Matthias: Zwischen Renaissance und Barock: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Nürnberg 2010.

Hess, Daniel: Immer wieder Dürer. Wissen und Zweifel. In: Großmann, Gerd-Ulrich (Hg.): Abenteuer Forschung. Ausstellungskatalog GNM, Nürnberg 2019.

Hessler, Christiane J.: Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento. Berlin 2014.

Himmelfmann, Nikolaus: Ideale Nacktheit. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 48, 1985.

Hinz, Berthold: Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 22, 1989.

Hinz, Berthold: Selbstbildnis als Akt. In: Schröder, Klaus-Albrecht, Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer. Ausstellungskatalog, Albertina Wien 2003.

Hinz, Bertold: „Natürlicher“ Akt versus Mensch „aus der Maß“. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011.

Höffe, Otfried: Thomas Hobbes. München 2010.

Hörmann, Karl: Sünde. In: Ders. (Hg.): Lexikon der christlichen Moral. Innsbruck 1976.

Holländer, Hans: Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text. In: Haag, Sabine, Kirchweyer, Franz, Rainer, Paulus (Hg.): Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Wien 2015.

Horký, Mila: Vom Monogramm zur ikonischen Selbstdarstellung. Die geflügelte Schlange als Signatur von Lucas Cranach dem Älteren. In: Hegener 2013.

Horn, Wolfgang: Invention. Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1996.

Hülsen-Esch von, Andrea: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick. In: Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld 2014.

Hufschmidt, Isabel: Die Kleinplastiken von James Pradier. Skulptur im industrialisierten Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2011.

Hurschmann, Rolf: Gebärden in Griechenland und Rom. In: Cancik, Hubert, Schneider, Helmut (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 1998.

Hubach, Hanns: Nikolaus Gerhaerdts von Leyden. The Strasbourg „Self-Portrait“ of 1463: new contexts. In: Ingersoll, Catherine, McCusker, Alisa, Weiss, Jessica (Hg.): Imagery and ingenuity in early modern Europe. Essays in honor of Jeffrey Chipps Smith. Turnhout 2018.

Huemer, Frances: Rubens and the Roman Circle. Studies of the first decade. New York, London 1996.

Illänder, Beate: Handwerker, Zünfte und die Obrigkeit in der Reichsstadt Hall. Württembergisch-Franken, Bd. 83, 1999.

Jacob-Friesen, Holger (Hg.): Hans Baldung Grien. Heilig/Unheilig. Berlin, München 2019,

Jacoby, Joachim: Hans von Aachen, Die Drei Grazien, um 1604, Kupferstich, 32,5 × 22 cm, Braunschweig HAUM. In: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1989.

Jannidis, Fotis et al. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 2000.

Jeutter, Ewald: Liegefigur „Mortis Imago“ von Leonhard Kern. In: Württembergisch-Franken, Heft 81, 1997.

Johnson, Geraldine: A taxonomy of touch: tactile encounters in Renaissance Italy. In: Dent, Peter et al. (Hg.): Sculpture and touch. Ashgate 2014.

Jongh, Eddy de: Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen. Semiolus. Kunsthistorisch Tijdschrift 3, 1968–1969.

Jütte, Robert. Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992.

Jung, Vera: Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Köln 2001.

Kaak, Joachim: Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend“. Dekorums-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral? Hildesheim, Zürich, New York 1994.

Kahnt, Helmut: Das große Münzlexikon. Regensburg 2005.

Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke. Königstein 2011.

Kanz, Roland: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München, Berlin 2002.

Kanz, Roland: Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts. In: Ders., Körner, Hans (Hg.): Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert. München, Berlin 2006.

Kanzenbach, Annette: Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. München, Berlin 2007.

Kappel, Jutta: Neptun und Amphitrite. In: Dies.: Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden. Geschichte einer Sammlung. Wissenschaftlicher Bestandskatalog – Statuetten, Figurengruppen, Reliefs, Gefäße, Varia. Dresden 2017.

Kappel, Jutta: Des Lebens Lauf – Die drei Parzen von Joachim Henne. In: Bückling, Mareike (Hg.): White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus. Für immer. Frankfurt 2019.

Kemp, Martin: From “Mimesis” to “Fantasia”: the quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts. *Viator* 1977, 8;1.

Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten. München 1966.

Kessler, Hans-Ulrich: Leonard Kern. Adamo ed Eva – Il peccato originale. In: Schmidt 2013.

King, Magaret L.: Die Frau. In: Garin, Eugenio (Hg.): Der Mensch der Renaissance. Essen 2004.

Kinzelbach, Annemarie: Production and practice. In: Snook, Edith (Hg.): A cultural history of hair in the renaissance. London 2019.

Kleimann, Bernd: Ästhetik. In: Jordan, Stefan, Müller, Jürgen (Hg.): Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Stuttgart 2018.

Klemm, Alfred: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Stuttgart 1882.

Klessmann, Rüdiger: Deutsche Kunst des Barock. Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1975.

Klessmann, Rüdiger: Die holländischen Gemälde im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kritisches Verzeichnis mit 485 Abbildungen. Braunschweig 1983.

Knauer, Martin: „Bedenke das Ende“. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. Tübingen 1997.

Knauer, Martin: Krieg als Todesmahnung. Überlegungen zu Funktion und Bedeutung von druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. In: Bußmann/Schilling, Textband, München 1998.

Knöll, Stefanie: Antikenrezeption und Naturbeobachtung. Der alternde Frauenkörper in der schwäbischen Kleinskulptur. In: Tacke, Heinz, Heinz, Stefan: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Petersberg 2011.

König-Lein, Susanne: Eva. In: Walz, Alfred, König-Lein, Susanne (Hg.): Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Ausstellungskatalog Nr. 105, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2000.

Kolb, Christian: Der Haller Bildhauer Leonhard Kern. Württembergisch-Franken, NF 5, Jahrbuch 1894.

Koos, Marianne: Dosso's ambiguity. In: Kohl, Jeanette, Koos, Marianne, Randolph, Adrian W. B. (Hg.): Renaissance love. Eros, passion and friendship in italian art around 1500. Berlin, München 2014.

Kossatz, Tilman: Bemerkungen zu Leonhard Kerns Haller Werken. In: Siebenmorgen 1988.

Krahn, Volker: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Berlin 1995.

Krahn, Volker: Penitent Saint Jerome. Andrea Riccio, um 1520–1530, Bronze, H. 30 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturenslg. Inv.-Nr. 2337. In: Allen, Denise, Motture, Peta: Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze. The Frick Collection, New York 2008.

Kreikenbom, Detlev: Originale und Kopien. Signaturen an späthellenistischen und kaiserzeitlichen Skulpturen. In: Hegener 2013.

Krempel, León: Georg Petel. Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg. München 2007.

Kren, Thomas, Burke, Jill, Campbell, Steven J. (Hg.): The Renaissance Nude. Los Angeles 2018.

Krenn, Stefan: Geistliche Schatzkammer Nr.138, Leonhard Kern, Kruzifix aus Elfenbein, Inv.-Nr. 1780. In: Leithe Jasper 1987.

Krug, Ludwig, um 1488/90–1532, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 22. Bd., Leipzig 1928.

Kryza-Gersch, Claudia: Hl. Hieronymus (?), nach Baccio Bandinelli, 2. Hälfte 17. Jh., Blei, 73 × 51 × 40,5 cm, Dresden, Skulpturensammlung Inv.-Nr. ZV3628. In: Koja, Stephan, Kryza-Gersch, Claudia (Hg.): Meisterwerke der Renaissance und des Barock, Dresden 2020.

Kugler, Franz: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin. Berlin 1838.

Kuhlemann, Michael: Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600. Münster, New York, München, Berlin 1999.

Laue, Georg (Hg.): Leonhard Kern. Der deutsche Giambologna. Kunstsammlung Laue, München 2016.

Lavalle, Denis: Der Dreißigjährige Krieg, die Künstler und die religiöse Historienmalerei. In: Bußmann 1998.

Lechner, Sonja: Nuda Veritas – Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit. München 2006.

Leinz, Gottlieb: Posthume Güsse in Deutschen Museen. In: Berger, Ursel, Gallwitz, Klaus, Leinz, Gottlieb (Hg.): Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven. Berlin, München 2009.

Leithe-Jasper, Manfred: In: Kunsthistorisches Museum Wien. Weltliche und Geistliche Schatzkammer (Bildführer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 35). Wien 1987.

Lenk, Thomas: Mortis Imago – Betrachtungen zum Werk des Barockbildhauers Leonhard Kern. In: Siebenmorgen (Hg.) 1990.

Linke, Alexander: Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Capella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650). Berlin 2014.

Lipinska, Aleksandra: Alabasterskulptur zwischen sprezzatura und Verwandlung. In: Bushart, Magdalena, Haug, Henrike (Hg.): Spur der Arbeit. Köln, Wien 2018.

Locatelli, Valentina: Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Dresden. Ein Überblick zu Giovanni Morellis Zuschreibungen. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden 2008.

Löcher, Kurt: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis. München, Berlin 1999.

Lu, Haohao: Enacting the erotic body: pictorial and spectatorial evocations of corporeality among Jan Gossaert and his patrons. In: Melion 2017.

Luh, Jürgen: Der Grosse Kurfürst. Sein Leben neu betrachtet. München 2020.

Mack-Andrick, Jessica: Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577–1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Großherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II. Weimar 2005.

Maisch, Andreas: Bibliotheca publica hallensis: Die Ratsbibliothek der Reichsstadt Schwäbisch Hall. In: Landesmuseum Württemberg (Hg.): Kunstschatze aus Hohenlohe. Stuttgart 2015.

Malgouyres, Philippe: Ivoires de la Renaissance et des Temps modernes. La collection du musée du Louvre. Paris 2010.

Manteuffel von, Claus-Zöge: Leonhard Kern, Drei Grazien, Elfenbein, H. 31, 6 cm. Neuerwerbungen 1981, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen BW, Bd. 19, 1982.

Manteuffel von, Claus Zöge: Leonhard Kerns Kunst. In: Siebenmorgen 1988.

Manteuffel von, Claus-Zöge, In: Meisterwerke von 1500–1800 aus der Kunstkammer Würth. Künzelsau 2003.

Marth, Regine: Die Sammlungen von Rudolph August bis Ludwig Rudolph (1666–1735). In: Luckhardt, Jochen (Hg.): Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlung 1578–1754–2004. München 2004.

Marth, Regine: Bestandskatalog der Elfenbeinwerke des Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, in Vorbereitung 2023.

Marzik, Iris: Der Kontrapost. In: Prinz, Wolfram: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460. Mainz 2000.

Matthews Grieco, Sara F.: The body, appearance, and sexuality. In: Davis, Natalie Zemon, Farge Arlette (Hg.): A history of women in the west. III. Renaissance and enlightenment paradoxes. Harvard, London 1994.

Maué, Claudia: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1997.

Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften. Frankfurt 1968/1990.

Meckel, Claudia: Der Große Kurfürst und die Brandenburgische Kunstkammer. In: Ausstellungskatalog: Der große Kurfürst. Sammler. Bauherr. Mäzen. Potsdam 1988.

Melion, Walter S., Woodal, Joanna, Zell, Michael (Hg.): Ut pictura amor: The reflexive imagery of love in artistic theory and practice, 1500–1700. Leiden 2017.

Melion, Walter S.: Karel van Mander: On the attitude, decorum and decorous motion of a human figure. In: Ders.: Karel van Mander and his foundation of the noble, free art of painting. First English translation, with introduction and commentary. Amsterdam 2023.

Menninger, Annerose: Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit. In: Röckelein, Hedwig (Hg.): Kannibalismus und europäische Kultur. Tübingen 1996.

Mentzel, Jan-David: Taufe im Sündenbad. Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1531. In: Müller, Jürgen (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausstellungskatalog. Nürnberg 2011.

Mertens, Veronika: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit. Wiesbaden 1994.

Metzger, Christof: „es muoss ein zeserlin haben ...“ Überlegungen zur Funktion des Naturalismus im späten Mittelalter und ein Jesuskind von Nikolaus Gerhaert von

Leyden. In: Tacke, Andreas, Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Alt-deutschen Kunst. Petersberg 2011.

Metzger, Wolfgang: The perspective of the prince: The Hortus Palatinus of Friedrich V. and Elizabeth Stuart at Heidelberg. In: Smart, Sara, Wade, Mara R. (Hg.): The Palatine Wedding of 1613: Protestant alliance and court festival. Wiesbaden 2013.

Meyer, Ursula L.: Das Bild der Frau in der Philosophie. Aachen 1999.

Michalsky, Tanja: Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen. In: Schaefer, Ursula (Hg.): Artes im Mittelalter. Berlin 1999.

Mielke, Hans, Winner Mathias: Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Berliner Kupferstichkabinett. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1977.

Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster 1998.

Minning, Martina, Rottau, Nadine, Richter, Thomas (Hg.): Dressed for Success. Matthäus Schwarz. Ein Modetagebuch des 16. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2019.

Möller, Lise Lotte: Schlaf und Tod. Überlegungen zu zwei Liegefiguren des 17. Jahrhunderts. In: Gramberg, Werner, Heise, Carl Georg (Hg.): Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag, 29. Oktober 1957. Hamburg 1959.

Möller, Lise Lotte: Zur Frühzeit Leonhard Kerns. Pantheon 1970.

Möller, Lise Lotte: Rezension von Grünenwald, Elisabeth: Leonhard Kern: ein Bildhauer des Barock. – Schwäbisch Hall, 1969. In Pantheon, Heft 30, 1972.

Möller, Lise Lotte: Leonhard Kerns Berliner Adam und Eva-Gruppe aus Elfenbein. Brautgeschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm 1646. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1983.

Möller, Lise Lotte: Trinkgeschirre von Johann Georg Kern und Johann Jacob Betzoldt. In: Siebenmorgen 1988.

Möseneder, Karl: Michelangelos „Jüngstes Gericht“. Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst. In: Ders. (Hg.): Streit der Bilder. Berlin 1997.

Montagu, Jennifer: Disegni, bozzetti, legnetti and modelli in Roman seicento sculpture. In: Volk, Peter (Hg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, München 1986.

Morrison, Karl F.: Cardinal Gabriele Paleotti's call for reform of christian art. In: Mulsow, Martin, Ben-Tov, Asaph (Hg.): Knowledge and profanation. Transgressing the boundaries of religion in premodern scholarship. Leiden, Boston 2019.

Mrass, Marcus: Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen. Regensburg 2005.

Morsbach, Christiane: Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert. Weimar 2008.

Müller, Jürgen, Roettig, Petra, Stolzenburg, Andres (Hg.): In: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Abb. S. 135: Hendrick Goltzius. Pygmalion und Galathea. Ausstellungskatalog Hamburg 2002.

Müller, Jürgen: Karel van Mander: Het Schilder-Boeck. 1604. (Das Lehrgedicht des Karel van Mander, München, Leipzig 1906). In: Naredi-Rainer, Paul von (Hg.): Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung. Stuttgart 2010.

Müller, Jürgen, Küster Kerstin: Der Prediger als Pornograph? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams. In: Müller, Jürgen (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Nürnberg 2011.

Müller Jürgen: Die Welt als Bordell. Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amsfels. In: Münch, Birgit, Müller, Jürgen (Hg.): Peiraikos Erben; die Genese der Genremalerei bis 1550. Wiesbaden 2015.

Müller, Karsten; Gold und Ehre. Zur Karriere des Hendrick Goltzius. In: Müller, Jürgen, Roettig, Petra, Stolzenburg, Andreas (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Hamburg 2002.

Müller, Katharina: Allegorische Darstellungen von Tugenden und Künsten. In: Bückling, Maike (Hg.), White Wedding 2019.

Müller, Theodor: Original und Nachbildung. Pantheon Bd. 20, 1962.

Müller-Bechtel, Susanne: Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850., Berlin 2018.

Müller Hofstede, Ulrike: Künstlerischer Witz und verborgene Ironie. Zu Berninis Aeneas- und Anchisesgruppe und Bagliones Cupido cruciatur. In: Göttler, Christine, Müller Hofstede, Ulrike, Patz, Kristine, Zollikofer, Kaspar (Hg.): Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Emsdetten 1998.

Münch, Birgit, Tacke, Andreas: Künstler und Ateliers. Der Künstler und die Frage nach seiner konfessionellen Gebundenheit. In: Schnabel-Schüle (Hg.) 2017.

Museum Acquisitions Victoria and Albert Museum, London (Inv.-Nr. A.211-1946) Burlington Magazine 96, 1954.

Muth, Hanswernfried: Tilman Riemenschneider- die Werke des Bildschnitzers und Bildhauers, seiner Werkstatt und seines Umkreises im Mainfränkischen Museum Würzburg. Würzburg 1982.

Nagel, Alexander, Wood, S. Christopher: Interventions: toward a new model of Renaissance anachronism. The art bulletin, Bd.87, 2005.

Nebelthau, Morena, Roettig, Petra: Mariendarstellungen. In: Hofman, Werner (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. München 1983.

Niederer, Arnold: Beschämung, Lob und Schadenfreude. Hand- und Fingergebärden mit bestimmter Bedeutung. Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. 85, 1989.

Nielsen, Astrid: Zur Geschichte der Bronzen und der barocken Bildwerke der Skulpturensammlung in Dresden. In: Koja, Stephan, Kryza-Gersch, Claudia (Hg.): Meisterwerke der Renaissance und des Barock. Skulpturensammlung Dresden. Dresden 2020.

Nova Alessandro: Correggio's „Lascivie“. In: Kohl, Jeanette, Koos, Marianne, Randolph, Adrian W. B. (Hg.): Renaissance love. Eros, passion, and friendship in italian art around 1500. Berlin, München 2014.

Olbrich, Harald (Hg.): Lexikon der Kunst. Adam und Eva. München, Bd. 1, 1996.

Oy-Marra, Elisabeth: Bildstrategien von Schrecken und Erlösung. Der geschundene Körper christlicher Märtyrer in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Zenck, Martin, Becker, Tom (Hg.): Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien. Berlin 2007.

Panofsky, Erwin: IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 1989.

Panofsky, Erwin; Studien zur Ikonologie der Renaissance. Köln 1962/1997.

Panter, Armin: Jesus und Johannesknabe. In: Ders. (Hg.): Hohenlohe. Das Kirchnerberger Kunstkabinett im 17. Jahrhundert. Sigmaringen 1995.

Panter, Armin: Variantenreich und hochbegehrt. Leonhard Kern und sein Umkreis. In: Weber, C. Sylvia (Hg.): Silberhirsch und Wunderprunk in der Kunstammer Würth, Künzelsau 2015.

Panter, Armin: Leonhard Kern, Klagende Frauen, um 1650, Elfenbein, H. 16 cm, Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum (Dauerleihgabe) in Weber, C. Sylvia (Hg.): Silberhirsch und Wunderprunk in der Kunstammer Würth. Künzelsau 2015.

Panter, Armin: Jammer und Not, Hunger und Tod – Leonhard Kern in Hall und der Dreißigjährige Krieg. In: Weber 2021.

Paolozzi Strozzi, Beatrice, Bormand, Marc (Hg.): The springtime of Renaissance. Sculpture and the arts in Florence 1400–1460. Florenz 2013.

- Papp, Szilard: Leonhard Kern. Die drei Grazien, 2. Viertel des 17. Jahrhunderts. In: Philipp, Michael, Tátrai, Vilmos, Westheider, Ortrud (Hg.) Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Ausstellungskatalog Nov. 2008, Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München 2008.
- Pechstein, Klaus: Zum Werk von Christoph Jamnitzer. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1977.
- Pechstein, Klaus: „Meit, Conrat“. in: Neue Deutsche Biographie 16, 1990.
- Pelgrim, Hermann-Josef: Zum Geleit. In: Weber 2021.
- Penny, Nicholas (Hg.): Recent acquisitions made to the Robert H. Smith collection of Renaissance bronzes. A supplement to the catalogue volume Art of the Renaissance bronze 1500–1650. London 2007.
- Penny, Nicholas, Smith, Dylan, Sturman, Shelley: The Money Counter (Geldzähler). Leonhard Kern, 1588–1662. In: Cristanetti, Simona et al. 2007.
- Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000.
- Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986.
- Philipp, Michael, Tátrai, Vilmos, Westheider, Ortrud (Hg.): Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Ausstellungskatalog Hamburg 2008, S. 207 mit Abb. Allegorie der Skulptur (Pygmalion), Pieter Perret nach Jan Speckart, Kupferstich, 405 × 279 mm, 1582. München 2008.
- Philippovich, Eugen von: Elfenbein. München 1982.
- Pfeiffer, Wolfgang: Addenda zur Ausstattung der Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg. Bd. 107, Regensburg 1967.
- Pfisterer, Ulrich: Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris „L’Idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti.“ Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 38, 1993.
- Pfisterer, Ulrich: Giovanni Morelli (1816–1891). In: Ders. (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte I. Von Winckelmann bis Warburg. München 2007.
- Pfisterer, Ulrich: Barock. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Kulturwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2019.
- Pfisterer, Ulrich: Das Geschlecht der Wilden – Bartholomäus Sprangers erotische Neue Welt in der Sammlung Rudolph II. Höfele, Andreas, Kellner, Beate (Hg.): Natur, Geschlecht, Politik. Paderborn 2020.
- Physiologus: Vom Walross. Aus der zweiten byzantinischen Redaktion (vielleicht 5./6. Jahrhundert). Reclam, Nr. 18124, Ditzingen 2018.

- Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest 1956.
- Pisareva, Viktoria: Spuren einer Leidenschaft. Gedrechselte Geschenke von Zar Peter I. in der Dresdener Rüstkammer. Dresdener Kunstblätter 2015.
- Planiscig, Leo: Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien 1921.
- Poeschke, Joachim (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang. München 1993.
- Polleroß, Friedrich: „Kayserliche Schatz- und Kunstkammer“. Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert. In: Haag 2015.
- Popham, Arthur E.: The drawings of Leonardo da Vinci. London 1946/1964.
- Potts, Victoria: The education of the sculptor outside the workshop and academy. In: Muller, Jeffry (Hg.) David Winton Bell Gallery: Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries. Dep. of Art, Brown University and Museum of Art, Rhode Island 1984.
- Prange, Peter: Von Feigenblättern und anderen Verhüllungen – Nachrichten aus Moralopolis. In: Wünsche, Raimund, Prange, Peter (Hg.) Das Feige(n)blatt. Ausstellungskatalog, München 2000.
- Preimesberger, Rudolf: „The face that is known draws the eyes of all spectators...“ – Leon Battista Alberti on the impact of the face in a painting. In: Christiansen, Keith, Weppelmann, Stefan (Hg.): The Renaissance portrait from Donatello to Bellini. New York 2011.
- Preller, Ludwig: Römische Mythologie, Nachdruck der 3. Auflage von 1881, Bd. I Mars. Zürich 1978.
- Priesching, Nicole: Sklaverei in der Neuzeit. Darmstadt 2014.
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Münster 2008.
- Rasmussen, Jörg, Ausstellungskatalog Barockplastik in Norddeutschland, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Mainz 1977.
- Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim, Zürich, New York 1984.
- Raupp, Hans-Joachim: Ökonomische Didaktik und Satire bei Pieter Bruegel dem Älteren. Anmerkungen zu „Prudentia“ und zur „Mageren und fetten Küche.“ Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 63, 2002.
- Real, Caroline: Zwischen Gesetz und Gnade: Bilder des alten und neuen Glaubens. In: Hess/ Hirschfelder 2010.

Reckwitz, Andreas: Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne. Berlin 2020.

Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählungen. München, Berlin 2002.

Reichel, Andrea-Martina: Die Bezähmung der Bewegung als Strategie der Besee-
lung. Der disziplinierte Körper im Spannungsfeld von Tanz und Skulptur im 18. Jahr-
hundert. In: Kanz, Roland, Körner, Hans (Hg.): Pygmalions Aufklärung. Europäische
Skulptur im 18. Jahrhundert. München, Berlin 2006.

Reinhardt, Udo: Arachne und die Liebschaften der Götter. Eine Mythennovelle aus
Ovids Metamorphosen mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Ge-
genwart. Freiburg, Berlin 2014.

Richter, Jan Friedrich: Hl. Sebastian, um 1460. In: Eissenhauer, Michael (Hg.):
Spätgotik-Aufbruch in die Neuzeit. Berlin 2021.

Richter, Thomas: Heiliger Sebastian in der Marter. In: Schmidberger, Ekkehard,
Richter, Thomas (Hg.): Schatzkunst 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der
Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel. Kassel 2001.

Riechmann, Ilse-Marie: Prachtkamine des 16. Jahrhunderts in Deutschland. Disser-
tation, Göttingen 1969.

Riether, Achim: Stehender weiblicher Akt, nach einer Invention von Conrat Meit. In:
Eikermann, Renate (Hg.): Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. München 2006.

Rijn, Mareike van: Kern, Leonhard. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 80, Berlin,
Boston 2014.

Roeck, Bernd: Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt,
Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–
17. Jahrhundert). Göttingen 1999.

Roeck, Bernd, Tönnemann, Andreas: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro,
Herzog von Urbino. Berlin 2005.

Roeck, Bernd: Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance. München 2017.

Rößler, Walter: Michael Kern I, um 1529–1603. In: Ders. (Hg.): Die Künstlerfamilie
Kern. Handwerker, Baumeister, Bildhauer. Stadt Forchtenberg 1998.

Rößler, Walter: Michael Kern II 1555–1634. In: Stadt Forchtenberg 1998.

Rößler, Walter: Leonhard Kern. Bildhauer des Barock. 1588–1662. In: Stadt Forch-
tenberg 1998.

Rößler, Walter: Peter Kern. Der Koblenzer Bildhauer 1594–1638. In: Stadt Forch-
tenberg 1998.

Röttgen, Herwarth: Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe. Frankfurt a. M. 1992.

Roller, Stefan: Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas. In: Ders. (Hg.): Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters. Frankfurt a. M. 2012.

Roper, Lyndal: Das fromme Haus. Frauen und Moral in der Reformation. Frankfurt, New York 1999.

Rosen, Mark: Pietro Tacca's Quattro Mori and the conditions of slavery in early sei-cento Tuscany. The art bulletin 2015.

Rubin, Patricia Lee: Seen from behind. Perspectives on the male body and Renaissance art. New Haven, London 2018.

Rudolph, Enno: Einleitung: Wußte die Renaissance, daß es sie gab? Elemente einer vormodernen Geschichtsphilosophie in der Renaissance. Ders. (Hg.): Die Renaissance und ihr Bild in der Geschichte. Die Renaissance als erste Aufklärung III. Tübingen 1998.

Salvadori, Sharon: Sin and redemption, Sexuality and Gender. Adam and Eve in the funerary art of late antique Rome. In: Alchermes, Joseph D., Evans, Helen C., Thomas, Thelma K. (Hg.): Anathemata eortika, Darmstadt 2009.

Sauerland, Max: Griechische Bildwerke. Leipzig 1911.

Sauerlandt, Max: Unveröffentlichte Arbeiten von Leonhard Kern und seiner Schule. Belvedere, Heft 3, 1924.

Schaab, Meinrad: Geschichte der Kurpfalz. Bd. 2, Neuzeit. Stuttgart, Berlin, Köln 1992.

Schade, Karl: Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs. Weimar 1996.

Schädler, Alfred: Georg Petel (1601/02–1634). Barockbildhauer zu Augsburg. München, Zürich 1985.

Scherer, Christian: Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Monographien des Kunstgewerbes, Bd. VIII, Leipzig 1903, Reprint London 2018.

Scherer, Christian: Leonhard Kern als Kleinplastiker. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1916.

Scherer, Christian: Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung: Katalog der Elfenbein-bildwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Leipzig 1931.

Scherer, Johanna: Mit den Händen messen, Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerselbstbildnissen des 16. Jahrhunderts. Weimar 2017.

Scherer, Johanna: Die Einheit des Stils? Beobachtungen zum >europäischen< Manierismus. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Europa im Spiegel der Kunst. Von seinen mythologischen Anfängen bis in die Bilderwelt der Gegenwart. Stuttgart 2019.

Scherner, Antje: „Venus und Amor“. Fragen an ein ungewöhnliches Werk von Leonhard Kern. In: Kappel, Jutta, Laue, Georg, Trusted Marjorie: Leidenschaft für Elfenbein. Zu Ehren von Reiner Winkler. Sammler, Connaissanceur und Mäzen. München 2015.

Schilling, Heinz: Die Konfessionalisierung Europas – ihre Ursachen und die Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.) Bd. I, 1998.

Schlegel, Konrad: Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 19/20, 2017/2018.

Schlegel, Konrad: Leonhard Kern – ein „Weltmarktführer“ ohne Namen. Seine Werke in den Sammlungen des habsburgischen Kaiserhauses. In: Weber 2021.

Schleif, Corine: Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg. München 1990.

Schleif, Corine: Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg. München 1990.

Schmälzle, Christoph: Laokoon in der frühen Neuzeit. Diss. Berlin 2013, Frankfurt 2018.

Schmidberger, Ekkehard: Mars und Venus. In: Ders., Richter, Thomas: Schatzkunst- 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel. Kat.-Nr. 108, Kassel 2001.

Schmidt, Eike D.: Leonhard Kern in Italien: Ein unbekanntes Elfenbeinkruzifix in der Villa del Poggio Imperiale. In: Ders.: Das Elfenbein der Medici. Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof. München 2012.

Schmidt, Eike D.: Leonhard Kern, Le tre Grazie, Elfenbein, H. 39,5 cm, Privatsammlung. In: Schmidt, Eike D., Sframeli, Maria (Hg.): Diafane passioni. avori barocchi dalle corti europee. Florenz 2013.

Schmidt, Eike D.: Due fanciulli che si abbracciano, Nr. 45. In: Ders., Sframeli, Maria (Hg.): Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee. Florenz 2013.

Schmidt, Eike, D. Smith Dylan: Bronze, boxwood, and ivory in the Robert H. Smith collection of Renaissance sculpture. A second supplement to the catalogue volume Art of the Renaissance bronze 1500–1650. The Burlington Magazine, London 2015.

Schmidt, Eike D. et al. Bronze, Boxwood, and Ivory in the Robert H. Smith Collection of Renaissance Sculpture. Burlington Magazine Publication 2015.

Schnabel-Schüle, Helga: Kirchliche, politische und intellektuelle Voraussetzungen des reformatorischen Prozesses. In: Dies. (Hg.): Reformation. Historisch-kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart 2017.

Schnitzler, Norbert: Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt vergessen. München 1992.

Schnackenburg, Bernhard: Das Bild des bäuerlichen Lebens bei Adriaen van Ostade. In: Vekeman 1984.

Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit. Berlin 2004.

Schneider, Norbert: Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2011.

Schneider, Pablo: Das fordernde Bild. Die Verbindung von Eigenverantwortung und Moral in der frühneuzeitlichen Bildbetrachtung. In: Engel, Franz, Marienberg, Sabine (Hg.): Das entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfinden. Berlin, Boston 2016.

Schneider, Vera: Michael Kern III. Der Bildhauer von Forchtenberg 1580–1649. In: Stadt Forchtenberg 1998.

Schneider, Vera: Michael Kern (1580–1649). Leben und Werk eines deutschen Barockbildhauers zwischen Renaissance und Barock. Ostfildern 2003.

Schnitzler, Norbert: Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts. In: Schreiner/Schnitzler 1992.

Scholten, Frits: Scherzo. In: Swoboda, Gudrun, Weppelmann, Stephan (Hg.): Caravaggio & Bernini. Entdeckung der Gefühle. München, London, New York 2019.

Schraut, Elisabeth: Das Hexenbad in Hall 1644. In: Dies., Beutter, Elisabeth: Hexen. Hexenwahn und Hexenverfolgung in und um Schwäbisch Hall. Ausstellungskatalog 1988, Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall 1988.

Schraut, Elisabeth: Bemerkungen zu Leonhard Kerns Skulptur „Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg“. In: Siebenmorgen 1990.

Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992.

Schröder, Klaus Albrecht, Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer. Wien 2003.

Schuster, Beate: Die freien Frauen. Dirnen und Frauenhäuser im 15. und 16. Jahrhundert. Frankfurt, New York 1995.

Schütte, Rudolf-Alexander: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel. Bestandskatalog, Herzog Anton Ulrich – Museum, Braunschweig 1997.

Schütz, Karl: Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Bd. II, München 1998.

Schumm, Marianne: Das Kind im Schutz der Koralle. Jahrbuch Württembergisch-Franken, Bd. 58, 1974.

Schuster, Peter-Klaus: Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger. Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Paris, Berlin 2006.

Schwab, Sabine: Vom Naturprodukt zum Kunstobjekt und dessen Erhaltung. Konservierung und Restaurierung von Elfenbein. In: Bückling, Maraike und Haag, Sabine (Hg.): Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof. Frankfurt a. M. 2011.

Schweikhart, Gunter: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert. In: Poeschke, Joachim (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang. München 1993.

Schweikhart, Gunter: Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt. In: Arnold, Klaus, Schmolinsky, Sabine, Zahnd, Urs Martin (Hg.): Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bochum 1999.

Schweikhart, Gunter: Die Kauernde Venus im Atelier. In: Ders.: Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften. Köln, Weimar, Wien 2001.

Schweinitz, Anna-Franziska von: Die Kirchberger Kunstkammer in Schloß Neuenstein. Beiträge zur Rekonstruktion. Württembergisch-Franken. Jahrbuch des Historischen Vereins für Württembergisch-Franken. Bd. 71, Schwäbisch Hall, 1987.

Scribner, Robert W.: Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992.

Seaman, Natascha: Desire by candlelight. Body and coin in Gerrit van Honthorst's old woman with coins. In: Melion, Walter S., Woodall, Joanna, Zell, Michael (Hg.): Ut pictura amor. The reflexive imagery of love in artistic theory and practice, 1500–1700. Leiden, Boston 2017.

Segler-Meißner, Silke: Von der Entdeckung der Selbstbestimmung zur Diskussion über die Stellung der Frau: der Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Italienischen Renaissance. In: Bonnet, Schellewald 2004.

Seelig-Teuwen, Regina, Bourgarit, David, Bewer, Francesca G.: Barthélemy Prieur fondeur, son atelier, ses méthodes de travail. In: Bourgarit, David et al. (Ed.) Bronzes français. Paris 2012.

Seidl, Matthias: Reliefstudie-„Spaziergang im Garten“. Bestandskatalog Relief-sammlung der großen Kulturepochen. Knauf-Museum, Iphofen 2005,

Shearman, John: Manierismus. Das Künstliche in der Kunst. Orig. 1967, Frankfurt 1988.

Siebenmorgen, Harald: Entwurf zu einem Orgelprospekt. In: Ders. (Hg.): Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Ausstellungskatalog Nr. 11. Sigmaringen 1988.

Siebenmorgen, Harald (Hg.): Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Aufsätze und Katalog zur Ausstellung. Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch

Hall, 22. 10.1988–15.1.1989. Sigmaringen 1988.

Siebenmorgen, Harald (Hg.): Leonhard Kern. Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Neue Forschungsbeiträge. Sigmaringen 1990.

Siefert, Katharina: Adam-und-Eva-Darstellungen in der deutschen Renaissance. Dissertationsschrift, Karlsruhe 1994.

Simon, Erika: „Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, II. Teil: Das humanistische Programm der Tondi“. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 7, 1965.

Simpson, J. A., Weiner, E. S. C.: Inventio. The Oxford English Dictionary, Vol. VIII, Oxford 1991, S. 40.

Sluijter, Eric Jan: Rembrandt and the female nude. Amsterdam 2006.

Spénlé, Virginie: Leonhard Kern und die Kunst der Alabasterskulptur. Neuentdeckungen zum Frühwerk des Künstlers. In: Laue, Georg (Hg.): Leonhard Kern. Der deutsche Giambologna. München 2016.

Spierling, Volker: Aurelius Augustinus „Die rechte Ordnung der Liebe“. In: Ders.: Ungeheuer ist der Mensch. Eine Geschichte der Ethik von Sokrates bis Adorno. München 2017.

Stadler, Wolf (Gesamtleitung): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Freiburg, Basel, Wien 1989.

Stadt Forchtenberg (Hg.): Die Künstlerfamilie Kern 1529–1691. Hohenloher Bildhauer und Baumeister des Barock. Sigmaringen 1998.

Sternweiler, Andreas: Darstellungen der Knabenliebe in den Kunstsammlungen um 1600. In: Ders.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993.

Swoboda, Gudrun: Motion und Emotion. Kunst im Zeitalter der Affekte. In Haag/Dibbits 2019.

Swoboda, Gudrun, Weppelmann, Stephan (Hg.): Caravaggio & Bernini. Entdeckung der Gefühle. Ausstellungskatalog, Wien 2019, Amsterdam 2020.

Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540). Mainz 1992.

Tacke, Andreas: „Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren ...“ Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: Eschenburg, Barbara (Hg.): Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. München, Köln 2001.

Tacke, Andreas: „Alles besiegt Amor“. Zur Liebesthematik in zwei Heiligenrollenporträts der Cranach-Werkstatt: Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Konkubine. In: Ders. (Hg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben.“ Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Göttingen 2006.

Tacke, Andreas: „ein nacket weyb gemalet“. Cranachs Weg aus der Absatzkrise der Reformation. In: Schmidt, Marlies (Hg.): Venus, Eva & Co. Lucas Cranachs Aktdarstellungen im Kontext von Reformation und Humanismus. Wittenberg 2010.

Tacke, Andreas: Aktuelles Forschungsprojekt; Kommentierte digitale Edition der Reise – Zu Sammlungsbeschreibungen Philipp Hainhofers (1578–1647) in Kooperation mit der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; DFG-Langfristvorhaben 2017 bis 2029.

Talvacchia, Bette: Taking positions. On the erotic in renaissance culture. Princeton 1999.

Thaler, Alice: Die Signatur der Iconologica des Cesare Ripa. Fragmentierung, Sampling und Ambivalenz. Eine hermeneutische Studie. Basel 2018.

Thamer, Hans-Ulrich: Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit. In: Ders. (Hg.): Bürgertum und Kunst in der Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2002.

Theuerkauff, Christian: Der Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Hamburg 1965.

Theuerkauff, Christian: Elfenbeinarbeiten aus dem Barock. Hamburg, Berlin 1967.

Theuerkauff, Christian: Some works of Leonhard Kern. The Burlington magazine 1968.

Theuerkauff, Christian: Notes on the work of the sculptor Leonhard Kern. Rezension von Grünenwald 1969. Burlington Magazine, Heft 115, London 1973.

Theuerkauff, Christian: Zum Werk des Monogrammisten B. G. (vor 1662–nach 1680). Aachener Kunstblätter, Bd. 44, 1973.

Theuerkauff, Christian: Zu Georg Pfründt. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1974.

Theuerkauff, Christian: Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts. Skulpturengalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1986.

Theuerkauff, Christian: Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Kunstchronik 1989.

Theuerkauff, Christian: Addenda und Anmerkungen zum Katalog der Ausstellung „Leonhard Kern (1588–1662)“, 22.10.1988–1915.1.1989 in Schwäbisch Hall, In: Siebenmorgen 1990.

Theuerkauff, Christian: Adam Lenckhardt (1610–1661) In: Baumstark, Reinhold, Volk, Peter (Hg.): Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe. München 1995.

Theuerkauff, Christian: Kern, Leonhard nach, Zwei Knaben, sog. Huckepackgruppe, um 1640, Bronze, H. 11,3 cm, Frankfurt, Liebieghaus, S. 540–541 mit Abb. In: Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Berlin 1995.

Theuerkauff 1998, S. 240. In: Theuerkauff, Christian: Veit Lang – weiterhin ein Unbekannter. In: Kashnitz, Rainer, Volk, Peter (Hg.): Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler. München, Berlin 1998.

Theuerkauff, Christian: David Heschler (1611–1667). Alfred Schädler zum Gedenken. Weltkunst 2000.

Theuerkauff, Christian: Baroque ivories from the collection of Anselm Salomon von Rothschild in Vienna. Apollo 2003.

Thimann, Michael: Decorum. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2011.

Thimme, Dieter: The masters of the Pergamon gigantomachy. In: American Journal of Archaeology 50, 1946.

Ties, Hanns-Paul: Albrecht Altdorfers „Lot und seine Töchter“ und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 2005.

Tietze-Conrat, Erika: Die Erfindung im Relief, ein Beitrag zur Geschichte der Klein-kunst. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. 35, 1920/21.

Timann, Ursula: Alles hat seinen Preis. Welche Informationen zur Preisbildung lassen sich den deutschen Maler-Handwerkerordnungen entnehmen? In: Tacke, Andreas (Hg.): Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Petersberg 2017.

Tippelskirch von, Xenia: Die Indexkongregation und die Würde der Frauen: Crito-fano Bronzini, „Della Dignita e Nobilita delle Donne.“ In: Bonnet, Anne-Marie, Schel-lewald, Barbara (Hg.): Frauen in der frühen Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2004.

Tokumitsu, Miya: „Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine“: The sculpture of Le-onhard Kern (1588–1662). In: National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts: Research reports and record of activities – 20/2011, H. 31, 2011.

Tokumitsu, Miya: „Die Kleine, die Feine, die Reine, die Feine.“ The small, the fine, the pure, the rare. The sculpture of Leonhard Kern (1588–1662). A dissertation in the history of art. University of Pennsylvania. USA 2012.

Tokumitsu, Miya: The migrating cannibal: anthropophagy at home and at the edge of the world. In: Melion, Walter S., Rothstein, Bret, Weemans, Michel (Hg.): The anthropomorphic lens. Leiden 2015.

Tonelli, Laura Olmstead: Academic practice in the sixteenth and seventeenth cen-turies. In: Muller, Jeffry (Hg.) David Winton Bell Gallery: Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries. Dept. of Art, Brown University and Museum of Art, Rhode Island 1984.

Trinks, Stefan: Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca-Leon-Santiago. Berlin 2012.

Trinks, Stefan: Akte X-Gliedscheidung statt Händescheidung in der Kunst des 9. bis 13. Jahrhunderts. In: Hegener, Nicole (Hg.): Nackte Gestalten. Petersberg 2021.

Trnek, Helmut: Sammlungsgeschichtliches zum Elfenbein aus ehemals habsburgi-schem Besitz. In: Haag, Sabine: Meisterwerke der Elfenbeinkunst. Wien 2007.

Trusted, Majorie: The Same but Different. Baroque Ivories and Reproduction. In: Cupperi, Walter (Hg.) Multiples in Pre-Modern Art. Zürich, Berlin 2014.

Turner, Jane (Hg.): The dictionary of art. London, New York 1996.

Uchacz, Tianna Helena: „Touch will give your hand belief“. Adultery, idolatry, and touching statuary in Nederlandish culture. In: Kavalier, Ethan Matt, Scholten, Frits, Woodall, Joanna (Hg.): Nederlandish sculpture of the 16th century. Leiden, Boston 2017.

Ullrich, Elke: Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst. Eine Kultur-geschichte der versuchten Verführung. Kassel 2009.

Uppenkamp, Bettina: Zwischen nackt und Akt: Conrad Meits Judith mit dem Haupt des Holofernes. In: Hegener 2021.

Valter, Claudia: Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland. Dissertation, Aachen 1995.

Vandersleyen, Claude: Das Alte Ägypten, Propyläen-Kunstgeschichte 15, 1975,

Vecchi, Pierluigi de: Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk erstrahlt in neuem Glanz. München 2001.

Veltman, Kim H.: Leonardo da Vinci: Untersuchungen zum menschlichen Körper und Prinzipien der Anatomie. In: Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Hg.): Gepeinig, begehrt vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1992.

Vigarell, Georges: Wasser und Seife, Puder und Parfüm: Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter. Frankfurt, New York 1988.

Vöge, Wilhelm: Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen, Teil 1: Die Elfenbeinbildwerke. Berlin, 1900.

Vöge, Wilhelm: Die Deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. Berlin 1910.

Vöge, Wilhelm: Die Elfenbeinbildwerke. Berlin 1911.

Vorster, Christian, Satzinger, Georg, Luckhardt, Jochen, Döring, Thomas (Hg.): Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Braunschweig 2018.

Wagner, Berit: Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Petersberg 2014.

Walde, Benno Jakobus: Kunst- und Handwerkerpreise beim Kirchenbau in der frühen Neuzeit. Die Baurechnungen der Kapelle der schönen Maria zu Regensburg 1519–1524. In: Tacke, Andreas (Hg.): Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Petersberg 2017.

Walde, Christine: Kalliope. In: Cancik, Hubert, Schneider, Helmuth (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Stuttgart, Weimar, 1999.

Wall, Rachel. Saint Sebastian in the Renaissance: The classicization and homoeroticization of a Saint. Art Journal, Bd. 1, 2012.

Warnke, Martin: Individualität als Argument. In: Rudolph, Enno (Hg.): Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II Tübingen 1998.

Weber, C. Sylvia (Hg.): Silberhirsch und Wunderprunk. Künzelsau 2015.

Weber, C. Sylvia, Elsen-Schwedler, Beate: Leonhard Kern und Europa – die kaiserliche Schatzkammer Wien im Dialog mit der Sammlung Würth. In: Weber, C. Sylvia

(Hg.): Leonhard Kern und Europa. Die Kaiserliche Schatzkammer Wien im Dialog mit der Sammlung Würth. Künzelsau 2021.

Weihrauch, Hans Robert: Europäische Bronzestatuetten 15.–18. Jahrhundert. Braunschweig 1967.

Weilandt, Gerhard: Stoß, Veit. In: Neue Deutsche Biographie 25, 2013.

Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln, Weimar, Wien 1996.

Wenzel, Michael: Philipp Hainhofers Beziehungen zu Herzog August d. J. zu Braunschweig-Lüneburg. In: Wunderwelt. Ausstellungskatalog, Augsburg 2014.

Wenzel, Michael: Philipp Hainhofer. Handeln mit Kunst und Politik. Berlin, München 2020.

Weststeijn, Thijs: The painting looks back: reciprocal desire in the seventeenth century. In: Melion 2017.

Wiedau, Kristin: Leonhard Kern – Die Ästhetik des Schreckens. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog 1998, Münster 1998.

Williams, Arnold: Politics and economics in Renaissance commentaries on genesis. The Huntington Library Quarterly, No. 3, 1944.

Wimböck, Gabriele: Heinrich Wölfflin (1864–1945). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte Bd. I. Von Winckelmann bis Warburg. München 2007.

Wind, Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance. London 1958/ Frankfurt 1984.

Winkler, Elisa: Die Personifikationen der drei bildenden Künste. Funktionalisierungen eines frühneuzeitlichen Bildpersonals. Dissertation, Göttingen 2016. Berlin, Boston 2018.

Winner, Matthias: Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance. Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 16, 1974.

Winner, Matthias: Veritas. In: Coliva, Anna, Schütze, Sebastian (Hg.): Bernini Scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese. Ausstellungskatalog, Rom 1998.

White Paas, Martha: The Kipper and Wipper Inflation 1619–23. An Economic History with Contemporary German Broadsheets. New Haven, London 2012.

Wright, Christopher: Poussin. Paintings. A catalogue raisonné. London 2007.

Würth, Reinhold: Grußwort. In: Weber 2021.

Wunder, Heide: Normen und Institutionen der Geschlechterordnung am Beginn der Frühen Neuzeit. In: Dies., Engel, Gisela (Hg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Königsstein 1998.

Ybl, Erwin von: Leonhard Kerns bisher unbekanntes Meisterwerk im Museum der schönen Künste zu Budapest. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 48, 1927.

Zahlten, Johannes: Bemerkungen zu Kunstproduktion und Sammlungswesen im 17. Jahrhundert, angeregt durch die Kleinplastiken Leonhard Kerns. In: Siebenmorgen 1988.

Zerbe, Doreen: Die religiösen Bilder. In: Schmidt, Marlies (Hg.): Venus, Eva und Co. Lucas Cranachs Aktdarstellungen im Kontext von Reformation und Humanismus. Wittenberg 2010.

Zimmermann, Heinrich: Franz v. Stampart und Anton v. Prenners Prodomus zum Theatrum artis pictoriae. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1888, Nr. 4584. Abb. von zwei Kupferstichen mit einigen Werken Kerns in Siebenmorgen 1988.

Zimmermann, Michael F.: Die Sprache der Gesten und der Ursprung der menschlichen Kommunikation. Bildwissenschaftliche Überlegungen im Ausgang von Leonardo. In: Böttger, Heiner, Gien, Gabriele, Pittrof Thomas (Hg.): Aufbrüche: für Andreas Lob-Hüdepohl. Eichstätt 2011.

Zschelletschky, Herbert: Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit. Leipzig 1975.

Zeuske, Michael: Handbuch Geschichte der Sklaverei. Berlin, Boston 2020.

11 Internetquellen für Texte und Abbildungen

Accademia di San Luca. http://www.nga.gov/casva/accademia/search_eng.shtm (19.9.2020)

Adam und Eva. Tonrelief, 6. Jh. Byzantinisches Reich (Nordafrika). München Bayerisches Nationalmuseum Inv.-Nr. L2014/6. <https://kunstbeziehung.goldecker.de> (10.4.2020).

Adriaen de Vries, Laokoon https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Drottningholm_-_KMB_-_16000300021365.jpg?uselang=de (17.05.2021).

Anakreon: <https://www.abgussmuseum.de/de/infoblaetter/statue-des-lyrischen-dichters-anakreon> (21.10.2021).

Anakreon, <https://www.zitate.eu/autor/anakreon-zitate/65228> (21.10.2021).

Antike Skulptur zum Ephedrismos: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Ephedrismos-Gruppe-Silen-und-Nymphe/1927.40/dc00125563?s=Ephedrismos&h=0&sort=scoreDesc> (28.06.2021).

Aphrodite, kauernde, 2. Jh. röm. Kopie, Marmor, 112 cm H, London, Britisches Museum Inv.-Nr. GR 1963.10-29.1. <https://www.rct.uk/collection/69746/aphrodite-or-crouching-venus> (04.11.2021).

Apoll und Daphne. Meister mit dem Würfel. ca.1550, Kupferstich 18,1 × 24,4 cm nach Baldassare Peruzzi (1481–1536) New York, The MET, Inv.-Nr. 49.97.325.www.metmuseum.org/art/collection) (14.04.2020).

Assmann, Jan: Ikonographie der Schönheit im alten Ägypten. In: Stemmler, Thomas (Hg.): Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. Mannheim 1988, S. 13–32. <https://core.ac.uk/download/pdf/35124881.pdf> (10.05.2021).

Bandinelli, Baccio. https://www.wga.hu/html_m/b/bandinell/adam_eve.html (11.05.2020)

Beham Hans Sebald, Frauenbad <https://www.graphikportal.org/document/gpo00220977> (18.11.2020).

Beyer, Nicole: Götz, Sebastian. [1998, 2017], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055> (11.03.2020).

Biard, Pierre the younger: Apollo and the spirit of sculpture. Engraving 16,0 × 10,8 cm, Metropolitan Museum, New York. www.wga.hu/support/viewer/z.html (20.12.2021)

Bießenecker, Stefan (Hg.): Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter. Bamberg 2008. Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 3.- 4. Nov. 2006. <https://katalog.ub.tu-braunschweig.de> (aufgerufen 12.03.2020).

Botticelli, Sandro, Die Geburt der Venus. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/search.html> (10.03.2021).

Brackenhoffer, Elias: Musaeum Brackenhofferianum, Straßburg 1683, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10076150_00005.html (18.03.2021).

Cantarini, Simone, Aktstudie eines sitzenden Knaben, Rötelseichnung, Venedig, Galleria dell'Accademia. <https://www.ake-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQJI74YVBP&SMLS=1&RW=1536&RH=739&POPUPP=13&POPUPID=2UMDHURRFJ2K> (2.10.2021).

Carpaccio, Vittore, The virgin reading, c. 1505, Tempera /Lwd., 78 × 51 cm, NGA, Washington, Inv.-Nr. 1939.1.354. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.498.html> (14.12.2020).

Carracci, Annibale, Drei Grazien, Kupferstich, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut. <https://www.wga.hu/index1.html> (17.04.2020).

Chassé, Daniel Speich: Fortschritt und Entwicklung. https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/deliver/index/docId/270/file/docupedia_chasse_fortschritt_v1_de_2012.pdf (10.02.2022).

Cock, Hieronymus: Alte Skulpturen im Hof des Kardinals Andrea della Valle. Radierung 1553 nach einer verlorenen Zeichnung von Maerten van Heemskerk (1532–1537), Rijksmuseum Amsterdam. <https://www.wga.hu/support/viewer/z-html> (aufgerufen 27.3.2020).

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili, Venedig 1499, Holzschnitt 21,8 × 12,9 cm, Hamburger Kunsthalle Inv.-Nr. Kb 1914-148-33. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/meister-des-Poliphilo> (18. 4.2020).

Conrad von Einbeck (1360–1428), Heiliger Mauritius, 1411, Stein, polychrom gefasst, überlebensgroße Statue (mit Sockel 394 × 64,5 × 41 cm), darunter besiegter heidnischer Kaiser Maximian in gekrümmter Haltung, Halle, St. Moritz. Abb. unter <https://www.bildindex.de/document/obj20172482> (10.11.2020).

Cranach, Lucas d. Ä.: Quellnymphe, nach 1537, Öl/Holz, 34 × 56 cm, Kunsthalle Bremen. www.artefact.kunsthalle-bremen.de (08.07.2021).

Cranach, Lucas d. Ä., Der Jungbrunnen, 1546, Öl/Lindenholz, 122,5 × 186,5 cm, Gemäldegalerie SMB <http://smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=863713&viewType=detailView> (17.11.2020).

Die Drei Grazien, Sieneser Typ und andere. <http://kulturica.com/k/wp-content/uploads/2011/12/caritesiena-245x360.gif> (17.04.2020).

Dittmann, Heinz: Die Kunst der Reformationszeit. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4048/1/Dittmann_Die_Kunst_der_Reformationszeit_1983.pdf, S. 141–172 (26.11.2020).

Dollinger, Heinz, „Lipsius, Justus“ in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 676–680 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11857342X.html#ndbcontent> (21.04.2021)

Donatello, Himmelfahrt Mariens, Altarrelief, <https://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/monumentali/angeloNilo/angeloNilo01.html> (24.02.2021).

Donderer, Michael: Antike Bildhauersignaturen- wo man sie nicht erwarten würde. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien. Bd. 73, 2004, S. 81–96. doi.org/10.1553/oekh73s81 (18.3.2021).

Drei Grazien, Marmorbrunnen 1545. <http://musea.brussels/mobile/index.php/de/3-die-drei-grazien> (18.04.2020).

Dürer, Albrecht, Alte Frau mit Geldbeutel, Lindenholz, 25 × 29 cm, Wien, KHM Inv.-Nr. GG849. <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?sd%5BwCode%5D=5ca611c47b733> (19.05.2021).

Dürer, Albrecht, 1511 Holzschnitt, Kain erschlägt seinen Bruder Abel. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. <https://prometheus-bildarchiv.de/de/prometheus/index> (10.03.2021).

Dürer, Albrecht, Frauenbad <https://bremen.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=71&navlang=ar> (18.11.2020).

Dyck van, Anthony: Deposition 1634, Öl/Lwd., Alte Pinakothek München. Lamentation over the Dead Christi. Öl/Lwd. 147 × 267 cm, Museo de Belles Artes, Bilbao. www.wga.hu/deposition (03.01.2022).

Erhart, Gregor, Hl. Maria Magdalena, um 1501/15, Lindenholz, 177 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. R. F. 1338. <https://www.bildindex.de/document/obj20364696> (23.10.2021).

Erhart, Michel: Allegorie der Vergänglichkeit, sog. Vanitas-Gruppe, um 1480, Lindenholz 46 × 19 cm, gefasst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer Inv.-Nr. 1. <https://www.khm.at/objektdb/detail/86200/html> (21.4.2020).

Eros und Psyche. Kopie nach hellenistischem Original aus dem 3./2. Jh. v. Chr. <https://www.bildindex.de/document/obj20174423?part=0&medium=it00458f13> (27.10.2021).

Eyck, van Jan, Genter Altar. Öl/Holz, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (10.03.2021).

Fischer, Fritz: Leonhard Kerns große Kunst im kleinen Format. Schwäbisch Hall und Europa. Vortrag am 9.7.2021 bei der Tagung in Schwäbisch Hall, 9.–10.7.2021 „in Betrachtung gegenwärtiger jämmerlicher Zeiten. Neue Forschungen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges in Württembergisch Franken. Tagungsband Württembergisch-Franken 2022 in Vorbereitung. <https://journals.wlb-stuttgart.de/ojs/index.php/wfr/issue/view/74/85> (31.01.2022).

Flötner, Peter, Adam, um 1525, Buchsbaum, H. 34,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv.-Nr. KK 3896. Abb. <https://www.khm.at/objektdb/detail/89903/> (07.10.2020).

Franck, Hans Ulrich: Nächtlicher Überfall. Radierung. Münster Landesmuseum, Inv.-Nr. C-1316 c. <https://www.lwl.org/AIS5/Details/collect/87783> (09.11.2020).

Freund, Lothar: Abundantia, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1933), Sp. 105–108; in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88957> (22.04.2021).

Glume, Friedrich Christian: Musenrondell, Park von Sanssouci, Potsdam. <https://www.brunnenturmfigur.de/index.php?cat=Figur%20und%20Relief%2FPotsdam&page=Musenrondell> (14.12.2021).

Goes van der, Hugo, Adam und Eva, Kunsthistorisches Museum Wien. Inv.-Nr. GG 5822a. <https://www.khm.at/objektdb/detail/832/> (17.02.2021).

Goltzius, Hendrik, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?p=1&ps=12&f.classification.iconClassDescription.sort=weighing%20gold%20or%20money&st=Objects&i=1> (30.10.2020).

Gossaert, Jan, Adam und Eva, Federzeichnung, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-suendenfall-adam-liegt-auf-der-erde> (05.03.2021).

Grünenwald, Elisabeth <https://archivalia.hypotheses.org/130214> (31.05.2021).

Günther, Hubertus: Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1326/1/Guenther_Amor_und_Psyche_2001.pdf (27.10.2021).

Habich, Ludwig, Monumentalskulptur „Kraft“ <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Mathildenh%C3%B6he+Ernst-Ludwigshaus> (12.01.2021).

Hecht, Christian: Rezension von Dietl, Albert: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens. Berlin 2009. In: Arthist. Netzwerk für Kunstgeschichte. S. 1–5. <https://arthist.net/reviews/269>. (28.2.2021).

Herold, Johann: Heydenweldt und irer Goetter anfaengcklicher Ursprung. Basel 1554. https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=106430 (19.10.2020).

Hondius, Hendrik, Grazien. Fundamentales regulae artis pictoriae et sculpt, 1593–1650, Kupferstich, Braunschweig, HAUM, www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/hondius-h-grazien (15.10.20).

Kain und Abel, Holz, um 1483–1495, Augsburg, Dom, Westchor. https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=59759 (12.01.2021).

Kavaler, Ethan Matt: Gossarts bodies and empathy. Journal of Historians of Netherlandish art. 5, 2013. <https://jhna.org/articles/gossarts-bodies-empathy/> (25.04.2020).

Kern, Leonhard, Huckepackgruppe, Weimar, <https://www.klassik-stiftung.de/service/fotothek/fotothek-online/?q=Huckepack%20gruppe> (07.04.2021).

Kern, Leonhard, Diana, um 1650, Buchsbaumholz, H. 24 cm, London, Victoria & Albert-Museum, Inv.-Nr. A1-1922. <https://collections.vam.ac.uk/item/O312263/diana-statuetten-kern-leonhard/> (30.11.2020).

Kern, Leonhard, zugeschrieben, Diana, Elfenbein, Wien, <http://www.wg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/17/html/1398.htm> (30.11.2020).

Kern, Leonhard zugeschrieben, Bogenspannende Diana, um 1635/40, Buchsbaum, H. 29 cm, Berlin, Staatl. Museen, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. M152a. Grönewald 1969, Wvz.-Nr. 12, Tafel 32, S. 38. <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?sd%5BwCode%5D=5e328daf28a2e> (01.12.2020).

Kern, Leonhard, Badeszene, Humpenwandung, um 1640/45, Elfenbein, H. 29,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4494. Grönewald 1969, Wvz. 108, Tafel 42, S. 46. Grönewald 1988, S. 236–238. <https://www.khm.at/objektdb/detail/90501/?offset=9&lv=list> (14.11.2020).

Kern, Leonhard, Umkreis, Figur einer nackten Frau, möglicherweise einem Echo lauschend. Elfenbein, H. 11,5 cm mit Plinthe ohne Holzsockel. Auktion vom 17.11.2015, Jackson's Auktionäre, Cedar Falls, Iowa. <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/jacksons-international-auctioneers-and-appraisers/catalogue-id-srjacks10004/lot-2bc9f92f-e93b-46db-8d7d-a54000a0c9dd> (02.12.2020)

Kern, Leonhard (Umkreis), Szene in einem Frauenbad, um 1650, Elfenbein, 20 × 10 cm. London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. –Nr. A.42-1949. <https://collections.vam.ac.uk/item/O89200/scene-in-a-womans-bath-relief-kern-leonhard/> (13.11.2020).

Kern, Leonhard, zugeschrieben, Sich bückender Frauenakt, Die Gleichgewichtsprobe, Elfenbein, H. 15,5 cm ohne Holzsockel. Auktion vom 28.03.2019, München, Hampel Kunstauktionen, https://www.google.com/search?q=Hampel+Auktionshaus+Leonhard+Kern&client=firefox-b-d&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=-yZxxo0kzhrl3M%252Cx0uROIUIZY632M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kRfL_lvWYljpbkYVU_cWhNFFySJYQ&sa=X&ved=2ahUKEwjb-8bc2K_tAhXsQkE-AHeciChUQ9QF6BAgQEAE#imgsrc=-yZxxo0kzhrl3M (02.12.2020).

Kern, Leonhard, Hercules und Cacus, um 1640, Elfenbein, 23,7 cm, Kunsthandel. <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/leonhard-kern/hercules-and-cacus-7YE4AMnp1-jyZcZNz6x2mg> (11.04.2021).

Kern, Leonhard, Kruzifixus, Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. Schatzkammer GSE 109. <https://www.khm.at/objektdb/detail/99076/> (02.02.2021).

Kern, Leonhard: Christus und die beiden Schächer. Elfenbein, Christus H. 36,3, Schächer links H. 33 cm, Schächer rechts H. 35,5 cm, um 1625, Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer Inv.-Nr. E45 (Chr.) und E4 (Schächer).

Zuschreibung Fillitz, Grünenwald 1969, Wvz. Nr.109, S.46. Abb. unter <https://www.khm.at/objektdb/detail/99109/> (02.02.2021).

Kern, Leonhard, Hieronymus mit dem Löwen, Wien, www.khm.at/de/object/002e63c044/ (15.12.2020).

Kern, Leonhard, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 4363. <https://www.khm.at/objektdb/detail/90370/> (18.02.2021).

Kern, Leonhard, Sintflut, um 1640, Relief Solnhofenstein, 39 × 65 cm, München, BNM, Inv.-Nr. R 1260. http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm_online.php?seite=5&fld_0=00031559 (25.11.2020).

Kern, Leonhard, Laokoon, <https://www.invaluable.com/auction-lot/sculpture-en-ivoire-representant-laocoon-et-ses-f-473-c-6fa42a19fe> (08.01.2021).

Kern, Leonhard, Drei Frauen, https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/DOKUMENT/blm_museumsbobjekte/25B5A9624CF92786AAC572B61DB65D88/Skulptur+Drei+Frauen (19.04.2020).

Kern, Leonhard, Eva. Cleveland Museum, USA: Leonhard Kern: Eve expelled from Paradise. Online collection mit guten Abb. www.clevelandart.org/art/.1982-58 (06.04.2020).

Kern, Leonhard, Die Drei Grazien, ca. 1625–1650, Lindenholz, gefärbt, 63 × 44 × 19,5 cm, 6,5 kg. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 6145. <https://www.mfab.hu/collections/old-sculptures/> (17.04.2020).

Kern, Leonhard, Venus mit Amor. <http://datenbank.museum-kassel.de/108937/> (16.02.2021).

Kern, Leonhard, Venus dem Meer entsteigend. <http://datenbank.museum-kassel.de/24134/> (16.02.2021).

Kern, Leonhard, Venus, Mars und Cupido <https://elfenbein.museum-kassel.de/24135/0/19/0/k61/0/1/objekt.html> (20.09.2021).

Kern, Leonhard, Caritas, Elfenbein, H. 26,8 cm, Kassel, MHK Inv.-Nr. KP B VI/II.288. Grünenwald 1969, WVZ. 49. <http://datenbank.Museum-kassel.de/24133/> (19.11.2021).

Kern, Leonhard, Kunsthalle Würth 2021, https://kunst.wuerth.com/de/kh/ausstellungen_1/aktuelle_ausstellungen/aktuell.php (18.05.2021).

Kern, Leonhard, Huckepackgruppe, <https://www.hampel-auctions.com/a/Leonhard-Kern-1588-1662.html?a=118&s=638&id=59&acl=1180541&q=Huckepack>. (23.09.2021).

Kern, Leonhard, zugeschrieben, Mädchen-Putto. Galerie Neuse, Bremen
<https://www.galerieneuse.de/de/kollektionen/skulpturen/leonhard-kern-motiv-2.html> (24.09.2021).

Kern, Leonhard, zugeschrieben, Erbaermdechistus, Alabaster, H. 36 cm, Frankfurt, Liebieghaus Inv.-Nr. 2386. <https://www.liebieghaus.de/de/renaissance-bis-klassizismus/erbaermdechistus> (05.01.2022).

Kern, Leonhard, zugeschrieben, Abundantia, Elfenbein, H. 24 cm, London, Victoria & Albert Museum Inv.-Nr. A38-1949. <https://collections.vam.ac.uk/item/O312308/abundance-statuetten-leonhard-kern/> (05.01.2022).

Kern, Leonhard, Werkstatt. Female Statuette, Holz, H. 19,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 64.1001.1556 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203976> (08.01.2022).

Kessler, Hans-Ulrich: Leonhard Kern: Gää oder die Personifikation der Menschenfresserin. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=864886&viewType=detailView> (09.02.2021).

Kreienberg, R., Janni, W. & Vetter, K. Künstliche Intelligenz (KI). Gynäkologe 54, 468–470 (2021). <https://doi.org/10.1007/s00129-021-04822-4> (28.09.2021).

Krug, Ludwig, Adam und Eva, Relieftafel, um 1514, Solnhofener Stein, 14,9 × 9 × 1,2 cm, Bode-Museum, Berlin. https://artsandculture.google.com/asset/adam-and-eve-the-fall-ludwig-krug/lwFwrRplgEh2_g?hl= (17.02.2021).

Lanfranco, Giovanni, Veritas, Kupferstich aus der Serie Die Tugenden. https://free-images.com/display/giovanni_lanfranco_die_tugenden_3.html (17.03.2021).

Larsson, Lars Olof: Ein neues Rom an der Moldau? Der Skulpturengarten Albrecht von Wallensteins in Prag. In: Bußmann, Klaus, Schilling, Heinz (Hg.) 1998, https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=475&url_tabelle=tab_texte (08.10.2021).

Leopold, Arne: Die Sammlung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Stiftung Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. 1999-16 (Hg.), Düsseldorf 2011, S.33. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/searchresults?query=Adam+und+Eva&isThumbnailFiltered=true&rows=20&offset=20&viewType=list> (05.10.2020).

Lombardo, Antonio, Geburt der Venus, um 1510, London, Victoria and Albert Museum, Marmorrelief, H. 40,6 cm. <https://collections.vam.ac.uk/item/O93893> (28.03.2022).

Lutherbibel 1545, Holzschnitte https://www.stilkunst.de/c22_biblia1545/verzeichnisse/biblia1545_bilder.ph (05.07.2021).

Lutherbibel, Übersetzung 2017, <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/GEN.4/1.-Mose-4> (11.10.2020).

Luyken, Caspar, Hongersnood in Duitsland 1637, Kupferstich 123 × 179 mm, Amsterdam; Rijksmuseum, Collection. Abb. https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/amsterdam_rijksmuseum-103042371ce4b4e64f2ac27d6d5ee0616bae3b08 (26.10.2020).

Menschenfresser. https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=14510 (26.10.2020).

Merian, Matthäus: Topographia sueviae. Hala. Hall in Schwaben, 1643, Kupferstich 22,3 × 38,6 cm. <https://digitalis.ub.uni-koeln.de/portal/home.html?l=de> (27.03.2021).

Montorsoli, Giovanni Angelo, Apollo und Minerva, Marmor, Grabmal Jacopo Sannazaro, Santa Maria del Parto, Neapel. https://www.wga.hu/html_m/m/mon-torso/sannazar.html (30.09.2021).

Mosca, Simone, Diana und Aktäon, um 1554, Marmor, Florenz, Bargello. https://www.wga.hu/html_m/m/mosca/dianacte.html (02.12.2020).

Osten, von der Gert: Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsruhbild, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III (1953), Sp. 644–658; in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92624> (07.12.2020).

Paneels, Willem, Radierung, um 1620, Sebastian mit erhobenem linkem Arm und Engel mit Krone. <https://www.alamy.de/h-sebastiaan-landschaft-mit-dem-heiligen-sebastian> (08.04.2021).

Parmenides: De natura, Fragment 13. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Parmenides+aus+Elea/Fragmente/Aus%3A+%C3%9Cber+die+Natur> (17.02.2022).

Perelle, Adam Genreszene. Das Kegelspiel. Radierung 24,6 × 31,2 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. APerelle AB 3.52. <http://kk.haum-bs.de/?id=perelle-a-ab3-0052> (02.12.2020).

Permoser, Balthasar, Endymion und Selene, nach 1715, Elfenbein, 230 × 210 × 2 mm, Braunschweig HAUM Inv.-Nr. Elf. 279. Scherer 1931, Asche 1978, W 5, S. 146. <https://rkd.nl/en/explore/images/236050> (14.12.2021).

Petel, Georg, Adam und Eva, 1627, Elfenbein H. 24,9 cm, IPF monogrammiert. Sammlungsobjekt von PP Rubens. Antwerpen, Rubenhuis, Inv.-Nr. RHK 15. <https://www.rubenshuis.be/de/seite/georg-petel> (15.04.2020).

Petel, Georg, Wien, KHM Deckelhumpen: <https://www.khm.at/objektdb/detail/90526/> (18.11.2020).

Pfründt, Georg, vormals zugeschrieben, Elfenbein, H. 21,2 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. KK 4565. <https://www.khm.at/objektdb/detail/90572/> (20.10.2021).

Pollaiuolo, Antonio del, Allegorie der Philosophie, Bronzerelief am Grabmal Papst Sixtus IV., Rom. Abb. <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/dadaweb-b6699fc39c7b59d64c270863e8849a4176d1b40b> (09.12.2020).

Poussin, Nicolas, <https://www.akg-images.de/archive/Die-Inspiration-des-Anakreon-2UMDHUHID8R4.html> (21.10.2021).

Quitte, <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/Quitte> (28.02.2022).

Raffael, Adam und Eva. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Adam_et_Eve_-_Fresque_de_Rapha%C3%ABl_Stanza_della_Signatura_%282%29.JPG (03.10.2020).

Riccio, Andrea: Satyrpaar, Bronze, H.23,2 cm, London, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, I. N. A8-1949. <http://collections.vam.ac.uk/item/O96343/satyr-and-satyr-ress-statuetten-riccio-andrea-andrea/> (09.04.2020).

Riccio, Andrea, Schlafende Nympe, um 1535, Bronze, H. 14,5 cm Berlin, Skulpturensammlung Inv.-Nr. 2793. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=SMB-digital+Schlafende+Nympe> (09.12.2020).

Ripa, Cesare,

Iconologia Overo Descrittione di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria invention — Rom, 1603, Tafel 110 Dolore. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0019> (1.11.2021).

Rossi, Vincenzo dé, Vulcan at the forge, 1572, Bronze, Palazzo Vecchio, Florenz. https://www.wga.hu/html_m/r/rossi/vulcan.html (20.10.2020).

Rubens, Peter Paul, Urteil des Paris. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris> (13.04.2020).

Rubens, Peter Paul: Andromeda. Ca. 1638, Öl/Eiche 188,6 × 93,8 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Inv.-Nr. 776c. <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcennr=66589> (13.04.2020).

Rubens, Peter Paul, Die Drei Grazien, um 1635, Öl/Eichenholz 220,5 × 182 cm, Madrid, Nationalmuseum Prado. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-three-graces>. (20.04.2020).

Rubens, Peter Paul, Drei Grazien, www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/sfz5545.html Rubens, Peter Paul Inventor, Jode, Pieter de II, Stecher. (20.04.2020).

Rubens, Peter Paul: Die Drei Grazien, um 1625, Öl/Holz 119 × 99 cm, Akademie der Bildenden Künste, Wien Inv.-Nr. 646. <https://www.akg-images.de/archive/Die-drei-Grazien-2UMDHUQ1QK12.html> (17.08.2021).

Rubens, Peter Paul: Allegorie auf den Krieg 1628, Ölskizze, http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=K-D490280D32F0452699427FAE5A490897 (2.10.2021).

Rubens, Peter Paul, Venus frigida, 1614, Öl/Holz, 142 × 184 cm, Königliches Museum für schöne Künste, Antwerpen <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (14.02.2022).

Sadeler, Egidius, Kunstmarkt in der Prager Burg 1607. <http://diglib.hab.de?grafik=graph-a3-69-1> (26.03.2021).

Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey – Künste. Nürnberg 1675. Kirchner, Thomas et al. (Hg.) 2008–2012, kommentierte Online Edition. <http://ta.sandrart.net/-text-571> (20.02.2019).

Schlosser, Julius von: Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses. Bd II. Bildwerke in Holz, Wachs und Elfenbein. Wien 1910. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1910bd1/0011/image,info,thumbs> (24.04.2021).

Schneider, Heidi: Sexueller Missbrauch von Kindern. Ein Literaturüberblick. München 1999, S. 5–14. <https://www.psychologe-in-muenchen.de/images/pdf/Sexueller-Mibrauch-von-Kindern.pdf> (2.10.2022).

Schönfeld, Johann Heinrich, Die große Sintflut, 1636/37, Öl, 137,5 × 208 cm, Kassel, MHK, Inv.-Nr. GK 918. <https://altemeister.museum-kassel.de/33839/> (10.11.2020).

Schweigger, Georg zugeschrieben, Lesende Maria Magdalena, 1634, Steinrelief, 5,3 × 8,4 cm. <https://www.google.com/search?q=Georg+Schweigger+Maria+Magdalena+mutualart&tbm> (14.07.2021).

Sebastian, <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienS/Sebastian.htm> (16.03.2020).

Stampart, Franz v. und Anton v. Prenners Prodomus zum Theatrum artis pictoriae. 1735. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888a> (10.02.2020).

Stefes, Annemarie; Jacques de Gheyn (II.) Invidia (Der Neid), um 1596–1597. https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-Online/jacques-de_gheyn/Invidia (23.10.2022).

Steinl, Matthias, Hl. Sebastian – Lot 1569 (lempertz.com). (10.10.2022).

Syphilis, <https://www.news-medical.net/health/Syphilis-History.aspx> (17.11.2020).

Thaler–Battistini, Alice: Bilder Sehen Lernen. Die Iconologica des Cesare Ripa als Theater der Begriffe. Vortrag vom 19.09.2015 Schweizerische Gesellschaft für

Symbolforschung. <http://www.symbolforschung.ch/Cesare%20Ripa.html> (17.03.2021).

Tiberius-Auctions, Wien 2022, 6. Auktion 5. 7.2022 bis 6.7.2022 Los Nr. 129 Putti, Leonhard Kern; Werkstatt oder Umkreis. (tiberius-auctions.com)

Tilman Riemenschneider, Hl. Maria Magdalena, Lindenholz, 187 cm H., München, BNM, Inv.-Nr. MA 4094. https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=475&tx_pain-tingdb_pi%5Bp%5D=35&cHash=bba500fee63ee9fa12a8418eeaed4e49 (23.10.2021).

Tummers, Anna: The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings; recent debates and seventeenth-century insights. Amsterdam 2009, S. 253–258. <http://dare.uva.nl> (22.03.2021).

<https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Eiszeitkunst> (10.05.2021).

Virgil Solis, Kalliope, Radierung von 1562 https://de.wikipedia.org/wiki/Kalliope#/media/Datei:Musa9-calliope_vs.jpg (14.12.2021).

Vittoria Alessandro, Hieronymus mit dem Löwen, um 1565, Marmor, S. Maria Gloriosa dei Frari, Venedig. <https://www.akg-images.de/archive/-2UM-DHUHKCLRU.html> (4.12.2021).

Weiditz, Christoph, Adam und Eva, um 1540/45, Birnbaumholz, H. 32 und H. 31,5 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 3965,3967. <https://www.akg-images.de/archive/Adam-und-Eva-2UMDHU2F290Z.html> (17.02.2021).

Weickmann, Christoph: Kunstkammer in Ulm 1655, Sammlungsverzeichnis: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1-23766> (04.01.2021).

Wierix, Johan, Triumphus Veritas. <http://diglib.hab.de?grafik=graph-a1-2345a> (17.03.2021).

Winckelmann: <https://winckelmann-moderne-antike.uni-halle.de/winckelmann-und-die-moderne/anthropologie-der-mensch-zwischen-kunst-und-natur/das-griechische-profil/> (15.12.2021).

Wtewaels, Joachim Anthonisz, Die Flut, Gemälde 1595, 148 × 184,6 cm, Nürnberg, GNM. <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1212> (26.11.2020).

Wydyz, Hans: Adam und Eva, nach 1505, Buchsbaumholz, 16 cm und 15 cm, Basel, Historisches Museum. https://www.hmb.ch/museen/sammlungsobjekte/?tx_a7collection_list (10.04.2020).

12 Abbildungsverzeichnis und Bildquellen

Abb. 1 Leonhard Kern zugeschr., Bildhauerjüngling. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Bro 130 (Foto Claus Cordes).

- Abb. 2 Bildhauerjüngling, Porträtkopf als Detail. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Bro 130 (Foto Claus Cordes).
- Abb. 3 Bildniswerk des Bildhauers Duquesnoy durch einen geflügelten Genius. In: Giovan Pietro Bellori, Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi/Vita di Francesco di Quesnoy & Vita di Alessandro Algardi Bellori, hg. von Regina Deckers und Frank Martin (Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori scultori ed architetti moderni. Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten; Bd. 7), Göttingen 2019, S. 7.
- Abb. 4 Leonhard Kern sign., Kain und Abel. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A211-1946.
- Abb. 5 Leonhard Magt, Nackter Krieger. © Landesmuseum Joanneum, Graz (Prometheus Bildarchiv).
- Abb. 6 Michael Kern wohl unter Mitarbeit seines Bruders Leonhard, Johannes der Evangelist, Würzburg, Kiliansdom, Kanzel (Foto Verf.).
- Abb. 7 Michael Kern, Forchtenberg, Michaeliskirche, Kanzel. Foto aus Rößler, W. Die Künstlerfamilie Kern 1529-1692. 1998, S. 43 (Foto Irmgard Tronarsky).
- Abb. 8 Leonhard Kern, Huldigung. © Prokrajinski Museum, Maribor (Foto aus Rößler, W. Die Künstlerfamilie Kern 1529-1692. 1998, S. 114).
- Abb. 9 Pier Paolo Olivieri, Anbetung der Könige, Rom, S. Pudenziana. <https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=8Y3EBP&titlepainting=Adoration+of+the+Magi&artistname=Pier+Paolo+Olivieri> (zuletzt aufgerufen: 15.3.2024).
- Abb. 10 Leonhard Kern, Krönung Mariae. © Prokrajinski Museum, Maribor (Foto aus Rößler, W. Die Künstlerfamilie Kern 1529-1692. 1998, S. 117).
- Abb. 11 Leonhard Kern, Portal Rathaus Nürnberg. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Leonhard_Kern?uselang=de#/media/File:Nürnberg_Rathaus_Tor_Rechts.jpg (zuletzt aufgerufen: 15.3.2024).
- Abb. 12 G. A. Montorsoli, Grabmal Jacopo Sannazaro. S. Maria del Parto, Neapel (Prometheus Bildarchiv).
- Abb. 13 Leonhard Kern, Allegorie der Justitia, Altes Rathaus. © Stadt Regensburg, Stadtarchiv (Foto Peter Ferstl).
- Abb. 14 Leonhard Kern, Altarengel, Regensburg, Dreieinigkeitskirche. © Karlheinz Huber.
- Abb. 15 Heinrich Kern, Öl/Holz, 1698, St. Michael, Schwäbisch Hall (Foto Verf.).
- Abb. 16 Leonhard Kern, Jesus- und Johannesknabe, Neuenstein, © Hohenlohe-Museum Inv.-Nr. NL 83.

- Abb. 17 J. J. Betzold eher als Leonhard Kern, Jesus- und Johannesknabe. Aus: *Kunstammer Georg Laue* 2016, S. 49.
- Abb. 18 Leonhard Kern sign., Hl. Hieronymus. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. 4548.
- Abb. 19 A. Riccio, Hl. Hieronymus © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Jörg P. Anders (CC BY-NC-SA 4.0).
- Abb. 20 Angermair, Chr., Hl. Hieronymus. © Bayerisches Nationalmuseum, München (CC BY-NC-SA 4.0), Inv.-Nr. R4577.
- Abb. 21 Leonhard Kern, Abundantia aus Walrosszahn. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. 4547.
- Abb. 22 Leonhard Kern, Kruzifix. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. SK GS E109.
- Abb. 23 Leonhard Kern, Kurprinz Wilhelm Heinrich, aus *Grünenwald* 1969, Tafel 66 (Foto W. German).
- Abb. 24 Leonhard Kern, Salutierender Knabe (Foto aus *Vöge* 1910, S.179).
- Abb. 25 Francesco Terilli, Johannes der Täufer. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. KK4536.
- Abb. 26 Leonhard Kern, Anakreon. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien Inv.-Nr. 4558.
- Abb. 27 Leonhard Kern zugeschr., Diana. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Elf 49 (Foto Claus Cordes).
- Abb. 28 Leonhard Kern, Diana. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A1-1922.
- Abb. 29 Leonhard Kern zugeschr., Diana. © Musée du Louvre, Paris.
- Abb. 30 Jacopo de Barberi, Sol-Apoll (Ausschnitt). © Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
- Abb. 31 a-c Diana, bogenspannend, Rudolf Meyer, Michael Herr, Leonard Kern. Aus: *Gatenbröcker* 1991, S. 46–47.
- Abb. 32 Sandro Botticelli, Geburt der Venus. © Galleria degli Uffizi, Florenz. <https://www.wga.hu/html/b/botticel/5allegor/34birth.html> (zuletzt aufgerufen: 15.3.2024).
- Abb. 33 Leonhard Kern, Vanitas, Schlafender Amor. © Jean-Pol Grandmont/[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Le_Temps_à_l'œuvre_-_MR_355_-_Musée_du_Louvre_\(1\).JPG?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Le_Temps_à_l'œuvre_-_MR_355_-_Musée_du_Louvre_(1).JPG?uselang=de) (zuletzt aufgerufen: 18.3.2024).

- Abb. 34 Leonhard Kern, Huckepackgruppe, a) Bronze, Inv.-Nr. 1968.56, b) Elfenbein. Inv.-Nr. 1968.50. © Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (Fotos Maria Thrun).
- Abb. 35 Leonhard Kern, Huckepackgruppe, Leonhard Kern Holz, © Klassikstiftung Weimar, Weimar, Inv.-Nr. GPI/01182.
- Abb. 36 Leonhard Kern-Monogramm am Sitz des Adam. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. J713 (Foto Antje Voigt).
- Abb. 37 Leonhard Kern-Monogramm Plinthe Menschenfresserin. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. 8290 (Foto Marion Böhl).
- Abb. 38 Leonhard Kern-Monogramm, Plinthe Eva. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. H 8 (Foto Dr. Regine Marth).
- Abb. 39 Leonhard Kern-Monogramm Plinthe Drei Grazien. © Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. 6145.
- Abb. 40 Leonhard Kern-Monogramm auf der Plinthe des Adam. © Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv.-Nr. PI 36:5.
- Abb. 41 Leonhard Kern-Monogramm auf der Plinthe der Eva. © Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv.-Nr. PI 36:4 (Foto Museum).
- Abb. 42 Leonhard Kern-Monogramm, Relief Badeszene. © Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt, Inv.-Nr. St. P150.
- Abb. 43 Leonhard Kern-Monogramm Liegende Venus. © Hessen Kassel Heritage, Kassel, Inv.-Nr. KP AI, c296 (Foto Verf.).
- Abb. 44 Leonhard Kern-Monogramm Laokoon. Sammlung Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 18490 (Foto Verf.).
- Abb. 45 Leonhard Kern-Monogramm, Kain und Abel. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A211-1946A.
- Abb. 46 Kain und Abel, Sockelunterfläche. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. 211-1946A.
- Abb. 47 Leonhard Kern-Monogramm auf Kains Gewand. Aus: Baker 1990, S. 77.
- Abb. 48 Leonhard Kern-Monogramm, Sebastian mit Korallenstock. © Bayerische Schlösserverwaltung, München, Inv.-Nr. ResMüSch.153.
- Abb. 49 Leonhard Kern-Monogramm, Die Aufbahrung, Relief. © Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 2000.283.
- Abb. 50 Leonhard Kern-Monogramm, Frau mit Buch. © The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv.-Nr. F-3784 (Foto Dmitri Sirotkin).
- Abb. 51 Leonhard Kern-Monogramm, Stehende Frau, den Zopf um den Kopf legend. © National Gallery Prague, Prag, Inv.-Nr. P 4496.

- Abb. 52 a) und b) Leonhard Kern-Monogramm, Puttenbacchanal. © Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv.-Nr. WLM 1924-22 (Fotos Kathleen Schiffer).
- Abb. 53 Leonhard Kern-Monogramm, Hl. Hieronymus mit dem Löwen. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. 4548.
- Abb. 54 „Leonh. Kern fecit“, Ezechiel Epitaph, Schwäbisch Hall, St. Michael (Foto Verf.).
- Abb. 55 a-d: Fünf gedruckte Leonhard Kern-Monogramme (Fotos Verf.).
- Abb. 56 Leonhard Kern sign., Kain und Abel, Übersicht. Aus: Baker 1990, S. 76.
- Abb. 57 Heinrich Aldegrevier, Badestube, Radierung. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VSoli, AB 3.131.
- Abb. 58 Leonhard Kern sign., Badeszene. © Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt, Inv.-Nr. St. P150.
- Abb. 59 Leonhard Kern Umkreis, Frauenbad. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A.42-1949.
- Abb. 60 Leonhard Kern Badeszene, Humpenmantel. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. KK4494.
- Abb. 61 Joh. Jakob Betzoldt, Triumph des Baccusknaben, © Musée du Louvre, Paris, Inv, OA3895
- Abb. 62 Joh. Georg Kern, Meeresbacchanal, © Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. OA3896.
- Abb. 63 Anonymus, Schild eines Dampfbades. Aus: Bündge 2020, S.147.
- Abb. 64 Leonhard Kern monogrammiert, Puttenbacchanal. © Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. WLM 1924/22 (Foto Kathleen Schiffer).
- Abb. 65 „Spaziergang im Garten“, Ägyptische Reliefstudie, um 1335 v. Chr. <https://flickr.com/photos/43714545@N06/40224604531> (Creativ Commons Licence CC BY 2.0 DEED).
- Abb. 66 Albrecht Dürer, Selbstbildnis als Akt. Aus: Demele 2012.
- Abb. 67 Narziß Renner, Aktporträts Matthäus Schwarz. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. H27, Nr. 67a.
- Abb. 68 Anonymus, Kain und Abel, Kaminrelief 1577, Essen, Schloss Hugenpoet (Foto Manfred Schlemmer).
- Abb. 69 Leonhard Kern sign., Liegende Venus mit Amor. © Hessen Kassel Heritage, Kassel, Inv.-Nr. KP A I. c 296 (AI IX H. 52) (Foto Ute Brunzel).
- Abb. 70 a) und b) Lieg. Venus. © Hessen Kassel Heritage, Kassel, Inv.-Nr. KP A I. c 296 (AI IX H. 52), Details mit Frucht und Blättern (Foto Verf.).

- Abb. 71 Liegende Aphrodite, römisch. © Jordanisches Nationalmuseum (Foto Haupt-Binder).
- Abb. 72 Venus und Amor, Kupferstich von J. Saenredam nach H. Goltzius. © Galerie Himmel, München.
- Abb. 73 Leonhard Kern zugeschrieben, Schlafende Nymphe. © Schloss Neuenstein, Inv.-Nr. NL 76 (Foto Weller).
- Abb. 74 Giovanni Bologna, Schlafende Nymphe mit Satyr. Aus: Krahn 1995, S. 371.
- Abb. 75 a) und b) Leonhard Kern sign., Stehende Frau den Zopf um den Kopf legend. © National Gallery Prague, Prag, Inv.-Nr. P4496.
- Abb. 76 a) – c) Leonhard Kern Venus, dem Meer entsteigend. © Hessen Kassel Heritage, Kassel, Inv.-Nr. KP 1963/53 (Foto Arno Hensmanns).
- Abb. 77 Antonio Lombardo, Venus Anadyomene. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A19-1964.
- Abb. 78 Georg Petel, Venus, um 1620. Aus: Krempel 2007, S. 38.
- Abb. 79 Leonhard Kern sign., Die Drei Grazien, Budapest, © Szépművészeti Museum Inv.-Nr. RSZ 6145.
- Abb. 80 Agostino Carracci, Die Drei Grazien. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Print,_The_Three_Graces,_ca._1590_\(CH_18100187\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Print,_The_Three_Graces,_ca._1590_(CH_18100187).jpg) (zuletzt aufgerufen: 15.3.2024).
- Abb. 81 Hans Sebald Beham, Der Tod und die drei nackten Weiber. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kupferstichkabinett Inv.-Nr. HSBeham AB.3.154 (Foto Museum).
- Abb. 82 Leonhard Kern, Grazienrelief, Forchtenberg, Kernhaus. Aus: Weber 2021, S. 195.
- Abb. 83 Hendrik Hondius (Verleger) Fundamentales regulae artis pictoriae et sculpt. Kupferstich. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/hondius-h-grazien.
- Abb. 84 Leonhard Kern, Die Drei Grazien. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Inv.-Nr. 1920.49.
- Abb. 85 Georg Petel, Relief nach P. P. Rubens, Drei Grazien. © Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 1976.842.
- Abb. 86 Leonhard Kern, Die Drei Grazien. © Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv.-Nr. WLM, 1981-5 (Foto P. Frankenstein, H. Zwietsch).
- Abb. 87 Leonhard Kern, Die Drei Grazien. © Sammlung Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 17311 (Foto Slg. Würth).
- Abb. 88 Leonhard Kern, Klagende Frauen. © Badisches Landesmuseum,

Karlsruhe, Inv.-Nr. 93/72 (Foto Thomas Goldschmidt).

- Abb. 89 Leonhard Kern, Drei klagende Frauen. © Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall, Inv.-Nr. 1999/0001, Dauerleihgabe Bausparkasse Schwäbisch Hall.
- Abb. 90 Leonhard Kern, Drei klagende Frauen. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Inv.-Nr. 1957.76 (Foto Maria Thrun).
- Abb. 91 Michael Ernst/Jörg Syrlin d. Ä., Vanitasgruppe. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. KK1.
- Abb. 92 Leonhard Kern sign., Laokoon und seine Söhne. © Sammlung Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 18490 (Foto Guillaume Benoit).
- Abb. 93 Leonhard Kern sign., Laokoon. © Sammlung Würth, Künzelsau, Detail (Foto Verf.)
- Abb. 94 Laokoongruppe, Marmor. © Vatikanische Museen, Rom (Prometheus Bildarchiv).
- Abb. 95 Marco Dente, Freie Nachbildung der Laokoon-Gruppe, Kupferstich. Aus: Schmälzle 2018.
- Abb. 96 Adriaen de Vries, Laokoon-Gruppe, Bronze 1623. <http://syndrome-de-stendhal.blogspot.com/2014/04/> (zuletzt aufgerufen: 15.3.2024).
- Abb. 97 Laokoon, Kopf als Detail, Marmor, Vatikanische Museen, Rom (Prometheus Bildarchiv).
- Abb. 98 Leonhard Kern sign., Laokoon., Kopf als Detail, Elfenbein. © Sammlung Würth, Künzelsau, Inv 18490 (Foto Verf.).
- Abb. 99 Maarten van Heemskerck, Kopf des Laokoon, um 1532, Zeichnung. © Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
- Abb. 100 Anonymus, Adam und Eva, Frómista, St. Martin, um 1090 (Foto Stefan Trinks 2021).
- Abb. 101 Tilman Riemenschneider, Adam und Eva, Würzburg, Marienkapelle (Foto Verf.).
- Abb. 102 Leonhard Kern sign., Adam und Eva, a) Vorderseite, b) Rückseite. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. J713 (Foto Antje Voigt).
- Abb. 103 Adriaen Hanneman, Porträt Friedrich Wilhelm Kurfürst von Brandenburg, 1637, Öl/Lwd. © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Anders, Jörg P. (1979–1990) (CC BY-NC-SA)/ <https://brandenburg.museum-digital.de/singleimage?imagenr=37964>.
- Abb. 104 Leonhard Kern, Adam und Eva, Forchtenberg, Kernhaus. Aus: Rößler 1998, S.19.

- Abb. 105 Peter Flötner, Adam, um 1515. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. KK 3896.
- Abb. 106 Tilman Riemenschneider, Adam, um 1500. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. KK 43.
- Abb. 107 Hans Wydyz, Adam und Eva, um 1505. © Historisches Museum Basel, Basel, Inv.-Nr. 1870.942.
- Abb. 108 Christoph Weiditz, Adam und Eva, um 1540/45. © Grassi Museum für Angewandte Kunst/Christoph Sandig (CC BY-NC-SA).
- Abb. 109 Conrat Meit, Adam und Eva, um 1515. Aus Eikermann 2006, S. 15.
- Abb. 110 Conrat Meit, Mars und Venus, um 1520–1525, © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Pl.O. 2886 (Prometheus Bildarchiv).
- Abb. 111 a) und b), Zacharias Hegenwald zugesch., Adam und Eva als Liebespaar. Aus von Manteuffel, Katalog 2003, S. 22–23.
- Abb. 112 a) und b) Leonhard Kern Adam und Eva. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. 714, 715 (Foto Hiltrud Jehle).
- Abb. 113 Baccio Bandinelli, Adam und Eva, 1551. © Museo nazionale del Bargello, Florenz, Inv.-Nr. 08053624.
- Abb. 114 Georg Petel, Adam und Eva, 1627. © Rubenshuis, Antwerpen, Inv.-Nr. RH.K.015 (Foto Michel Wuyts).
- Abb. 115 Leonhard Kern zugesch., Adam und Eva. © Klassik Stiftung Weimar, Weimar, Inv.-Nr. A443.
- Abb. 116 Georg Pfründt, früher Leonhard Kern zugesch., Adam und Eva. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. 8359 (Foto Verf.).
- Abb. 117 Michelangelo, Vertreibung aus dem Paradies, Vatikan, Sixtinische Kapelle. Aus: De Vecchi 2001.
- Abb. 118 Leonhard Kern sign., Adam und Eva. © Hessisches Landesmuseum, Darmstadt Darmstadt, Inv.-Nr. PI 36:4, PI 36:5 (Foto Wolfgang Furmanek).
- Abb. 119 Leonhard Kern sign., Adam und Eva. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Hol 7, Hol 8 (Foto Claus Cordes).
- Abb. 120 a) und b), Leonhard Kern, Sich umwendende Frau, Eva? © Museum of Fine Art, Cleveland, Inv.-Nr. 1982.58.
- Abb. 121 a) und b), Leonhard Kern, größere Eva. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Hol 9 (Foto a: Claus Cordes, b: Verf.).
- Abb. 122 P. P. Rubens, Urteil des Paris, 1632, Öl/Holz. © National Gallery of Art London.

- Abb. 123 P. P. Rubens, Andromeda, 1638, Öl/Holz. © Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Berlin (Prometheus-Bildarchiv).
- Abb. 124 Hans Sebald Beham, Vertreibung aus dem Paradies, 1534, Kupferstich. © Rijksmuseum, Amsterdam (Prometheus-Bildarchiv).
- Abb. 125 Leonhard Kern, Die Vertreibung aus dem Paradies. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Inv.-Nr. 1990.360 Eigentum der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen (Foto Joachim Hiltmann, Stanislaw Rowinski, Andreas Torneberg).
- Abb. 126 Leonhard Kern zugeschr., Adam und Eva hören Gottes Stimme im Paradies. © Kolumba, Köln, Inv.-Nr. 2006 0525 (Kunstammer G. Laue, 2016, S. 56, Foto Jens Bruchhaus).
- Abb. 127 Leonhard Kern, Ezechiels Vision, Relieftafel, Schwäbisch Hall, St. Michael (Foto Verf.).
- Abb. 128 Willem van den Broeke, Ezechiels Vision, Danzig, Marienkirche (Prometheus-Bildarchiv).
- Abb. 129 Leonhard Kern, Ezechiels Vision. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. 8482.
- Abb. 130 Leonhard Kern zugeschr., Ezechiels Vision. © Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. R4735 (Foto Bastian Krack).
- Abb. 131 Melchior Schwarzenberg, Ezechiels Vision, Holzschnitt aus Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch. 2, Wittenberg 1545, S. 94v.
- Abb. 132 Leonhard Kern sign., Hl. Sebastian vor Korallenstock. © Residenzmuseum, Bayerische Schlösserverwaltung, München, Inv.-Nr. Reiche Kapelle 153.
- Abb. 133 Ludovico Mattioli, Agostino Carracci, Hl. Sebastian, Stich nach dem Gemälde von Francesco Francia, 1580. © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Christoph Irrgang.
- Abb. 134 Michelangelo, Sterbender Gefangener, 1513–1516. © Musée du Louvre, Paris.
- Abb. 135 Georg Petel, Hl. Sebastian. © Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. R4600 (Foto Walter Haberland).
- Abb. 136 Leonhard Kern zugeschr., Gefesselter Jüngling, früher Hl. Sebastian. © Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. R4596 (Foto Walter Haberland).
- Abb. 137 Leonhard Kern, Gefesselter Jüngling mit Knaben. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. 4549.
- Abb. 138 Leonhard Kern zugeschr., Hl. Sebastian mit Engel, Florenz. Aus: E. D. Schmidt 2012, S. 87.

- Abb. 139 Matthias Steinl zugeschr./ andere Zuschr. Leonhard Kern?, Hl. Sebastian. © Kunstkammer G. Laue 2016, S. 66 (Foto Jens Bruchhaus).
- Abb. 140 Jacobo Agnesius, Hl. Sebastian, um 1638, © Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. TH 158.
- Abb. 141 Leonhard Kern, Luxuria. © National Gallery of Art, Smith Collection, Washington.
- Abb. 142 Leonhard Kern, Avaritia. © National Gallery of Art, Smith Collection, Washington.
- Abb. 143 Cornelis Bloemaert, Avaritia, Kupferstich. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. KK SSavery AB 3.63.
- Abb. 144 Gerard van Groeningen, Cultura mundi, 1573, Radierung. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. KK HAB C453c.
- Abb. 145 Leonhard Kern, Geldzähler. © Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv.-Nr. WLM 1996-456 (Foto P. Frankenstein, H. Zwietasch).
- Abb. 146 Leonhard Kern, Geldzähler, Detail. © Landesmuseum Württemberg, Stuttgart (Foto P. Frankenstein, H. Zwietasch).
- Abb. 147 Leonhard Kern, Gleichgewichtsprobe. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Inv.-Nr. 1923,754.
- Abb. 148 Leonhard Kern, Badeszene, Humpenwand. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. 4494.
- Abb. 149 Leonhard Kern zugeschr., Sich bückender Frauenakt (Echolauscherin?) USA, Cedar Falls. https://jacksonsauction.com/catalogs/2015/NOV/Lot-Detail_pr.aspx?ID=468 (zuletzt aufgerufen: 14.3.2024).
- Abb. 150 Leonhard Kern zugeschr., Sich bückender Frauenakt (Kegelspiel?), München. https://www.artnet.de/künstler/leonhard-kern/sich-bückender-frauenakt-die-gleichgewichtsprobe-z0-Hx2oxhSxex_w8xpGq-g2 (zuletzt aufgerufen: 14.3.2024).
- Abb. 151 Leonhard Kern, Kegelspieler. © National Gallery of Art, Smith Collection, Washington.
- Abb. 152 Barthel Beham, Die große Kirchweih, Holzschnitt. Aus: Löcher 1999.
- Abb. 153 Karel van Mander, Allegorische Darstellung der Not, Federzeichnung, Amsterdam. Aus: Siebenmorgen 1990, S. 62.
- Abb. 154 Etienne Delaune, Hunger, 1575, Kupferstich, © Musée du Louvre, Paris.
- Abb. 155 David Heschler Umkreis, Invidia und Furor, Holz. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A22-1934.
- Abb. 156 Leonhard Kern sign., Menschenfresserin. © Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Berlin, Inv.-Nr. 8290 (Foto Jörg Anders).

- Abb. 157 Leonhard Kern, Menschenfresserin, Elfenbein. © Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv.-Nr. WLM 1988-332.
- Abb. 158 Fiorentino Rosso, Hl. Johannes d. T. in der Wüste, um 1521, Öl/Holz, Privatslg. Aus: Eclercy 2016, S. 89.
- Abb. 159 Leonhard Kern, Gefesselter Sklave, Holz. © Sammlung Würth (CC BY-NC-SA), Inv.-Nr. 14905.
- Abb. 160 Georg Petel, Sklave nach Tacca, Livorno, Zeichnung. Aus: Krempel 2007, S. 44).
- Abb. 161 Leonhard Kern, Kauernder Sklave, Detail. © Sammlung Würth, Künzelsau (Foto Verf.).
- Abb. 162 Georg Schweigiger zugeschr., Zwei gefesselte Sklaven, Holz, um 1650. Aus: Maué 1997, S. 79).
- Abb. 163 Leonhard Kern, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg. © Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Inv.-Nr. KK4363.
- Abb. 164 Hans Ulrich Franck, Nächtlicher Überfall, Radierung, Münster, Landesmuseum, Inv.-Nr. C-1316c. Aus: Bußmann 1998, S. 160.
- Abb. 165 a) u. b) Niclas Gerhaert van Leyden, Selbstbildnis? Büste. © Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg.
- Abb. 166 Conrat Meit, Fortitudo, nach 1530. Aus: Eikermann 2006, S. 159.
- Abb. 167 Michelangelo, Ignudo, Vatikan, Sixtinische Kapelle. Aus: P. de Vecchi 2001, S. 171.
- Abb. 168 Leonhard Kern, Hl. Sebastian. © Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall, Eigentum des Landes Baden-Württemberg, Inv.-Nr. 1984/0127.
- Abb. 169 Michelangelo, Sterbender Gefangener. Aus: Bredekamp 2021, S. 284.
- Abb. 170 Rembrandt, Sitzende nackte Frau, 1631, Radierung, Amsterdam. Aus: Sluiter 2006, S. 273.
- Abb. 171 Leonhard Kern, Psyche, Holz. © National Gallery of Art, Smith Collection, Washington (Foto Lee Ewing).
- Abb. 172 Georg Petel, Kruzifix. © Bayerische Schlösser-Verwaltung, Residenzschloss, München, Inv.-Nr. ResMüSch. 157.
- Abb. 173 Leonhard Kern, Kruzifix. © Diözesanmuseum Freising, Freising, Inv.-Nr. F 23.
- Abb. 174 Leonhard Kern zugeschrieben, Herkules und Hippolyta, Alabaster, H. 81,5 cm, © Sammlung Würth, Inv.-Nr. 17818 (Foto Guillaume Benoit).
- Abb. 175 Matthäus Merian nach L. Kern, Hall in Schwaben, Radierung. Aus: Panter 1995, S. 30.

- Abb. 176 Leonhard Kern Werkstatt, Weibliche Statuette, Holz bemalt, H. 19,7 cm.
© Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 64.101.1556.
- Abb. 177 a) und b) Leonhard Kern zugeschr., Stehende Frau. © Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv.-Nr. PI 36:40 (Foto Verf.).
- Abb. 178 Leonhard Kern, Sintflut. © Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. R1260.
- Abb. 179 Michelangelo, Die Sintflut, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Prometheus-Bildarchiv).
- Abb. 180 Lucas Cranach Werkstatt, Die Sintflut, Holzschnitt, Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deudsch. 1, Wittenberg 1545, S. 7.
- Abb. 181 Niccoló Boldrini nach Tizian Vecellio, Affenlaokoon, um 1540/45, Holzschnitt. © Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 22.73.3-125.
- Abb. 182 Leonhard Kern, Abundantia. © Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. A38-1949.
- Abb. 183 Leonhard Kern, Pomona. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Inv.-Nr. 1960,70 (Foto Maria Thrun).
- Abb. 184 Leonhard Kern, Caritas. © Hessen Kassel Heritage, Kassel, Inv.-Nr. KP B VI/II.288 (Foto Ute Brunzel).
- Abb. 185 Leonhard Kern sign., Frau mit Buch. © The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg, Inv.-Nr. F-3784 (Foto Dmitri Sirotkin).
- Abb. 186 Giovanni Lanfranco, Veritas aus Die Tugenden, 1600–1625, Radierung.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Lanfranco_\(Maler\)#/media/Da-tei:Giovanni_Lanfranco_Die_Tugenden_ubs_G_0785_III_Veritas.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Lanfranco_(Maler)#/media/Da-tei:Giovanni_Lanfranco_Die_Tugenden_ubs_G_0785_III_Veritas.jpg)
(zuletzt aufgerufen: 14.3.2024).
- Abb. 187 Leonhard Kern, Sinnende Frau, Wien, © KHM-Kunstverbund, Inv.-Nr. 7317.
- Abb. 188 Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich. © Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.-Nr. 352-1902 (Prometheus-Bildarchiv).
- Abb. 189 Cesare Ripa, Accidia, Holzschnitt (Foto aus Cesare Ripa, Iconologica)
- Abb. 190 Leonhard Kern, Sinnendes Mädchen mit Buch, Bronze, Neuenstein, Privatbesitz. Aus: Grünenwald 1969, Tafel 47.
- Abb. 191 Leonhard Kern, Sinnendes Mädchen mit Buch, Elfenbein. © Schlossmuseum, Stiftung Schloss Weißenstein, Pommersfelden, o. Inv.-Nr.

Trotz Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Sollten noch Rechtsansprüche bestehen, so bitten wir die Inhaber der Rechte sich an den Autor zu wenden.

13 Anhang

Nr. 1 Nekrolog zu Leonhard Kern aus Grünenwald 1969, Anmerkung 5

Anmerkungen

- 1) Sandrart S. 224. 2) Zuletzt H. Fillitz (S. 218).
- 3) s. Literaturangaben bei Müller-J: „Kern.“
- 4) Doppelmayr S. 228: „... ferner aus Helffenbein verschiedene halb erholene und ganz runde Bilder, darinnen es ihm zu seiner Zeit fast keiner gleich gethan, dann auch kleine Tafeln mit Historien in Stechstein geschnitten...“ (Druck Gradmann S. 155 f.).
- 5) StadtA Hall, Kirchenbuch. Der Eintrag vom 6. April 1662 lautet:
„Herr Leonhardt Kern, deß Eußern Raths und Bildhauer allhie, ist ehelich erzeugt und geboren anno 1588 den 22. Novembris, also vor 77 [!] Jahren und 19 Wochen, zu Forchtenberg in der Grafschaft Hohenlohe. Sein Vatter ist gewesener Herr Michael Kern, Burgermeister allda, sein Mutter Fraw Apollonia Hartmannin, bürgerig von Krautheim. Die haben ihn zur h. Tauff befördert, auch nachgehends zur Kirchen und Schul angehalten, darin er sich fleißig erzeiget und sonderlich zu Ohringaw das Rechnen wol ergriffen, anno 1603 aber nachher Würzburg zu seinem Bruder [Michael d. J.] kommen, allda die Bildhauerkunst erlernt, darauf in die Fremde sich begeben und zwar erstmals auf Rom, von dannen stracks nachher Neapolis, allda 9 Monat verharret, doch indeßen mit den Florentinischen Galern eine Reise in Mauritien [Marokko, Algerien] gethan, von dar wider zurück gen Neapolis und gar nachher Rom, da er auf der Academi die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden Gelegenheit zu ergreifen bekommen, auch die Civilarchitectur nach altheitendischen und neuen Gebäwen wol erlernt und 2 Jahr lang sich allda aufgehalten. Hierauf seine Heimreise auf Venedig und durch Italien in Dalmatiam, Slavoniam und Windisch Markt angestellet, bey dem Bischoff zu Labach [Ljubljana] etlich Monat in Arbeit verharret, der ihne gar bey sich behalten wollen, er aber der Religion halben kein Lust zu verbleiben gehabt. Als er bey seinen [i]eben] Eltern zu Hauß glücklich angelangt, hatt er auf dero Einrathen sich ehelich verlobt mit [Jungfraw] Amelia, Herrn Georg Zöllners, Amptschreibers zu Forchtenberg ehelichen Tochter, nun hinderlassenen hochbetrubten Fraw Wittib, hochzeitlichen Ehrentag gehalten anno 1614 den 18. Julij, bißhero eine friedliche Ehe besessen 47 Jahr und 37 Wochen lang, erzeugt 11 Söhne und 6 Töchter, von denen aber nur noch 3 Söhne, der Zeit samptlich in der Fremde, und 2 Töchter bey Leben, deren die Elteste in der Ehe zu Kintzelsawe wohnhaft, von deren er 6 Enckel erlebt, biß an sein Todt allhie zu verbleiben. Ist anno 1640 in Eußern Rath allhie befördert worden. Hatt sein Christenthumb wol beobachtet, sich jederzeit eines stillen, einsamen und mäßigen, auch verträglichen Lebens und Wandels beflissen, seiner Kunst biß fast in sein letztere Krankheit embig abgewartet, viel trefflich schöne Stück auß Helffenbein, sonderbaren Steinen und gutem Holtz verfertigt, so er mehrertheils in fremde Ort biß in Holland mit gutem Nutzen verkaufft. Umb jüngst verwichen Martini Zeit hatt er sich wegen verspürter Bawfälligkeit von Dullaw, allda er auf seinem erkaufften Gutt 10 Jahr lang gewohnt, wider herein in sein Hauß begeben, da dan neben großer Engbrüstigkeit ein starcker Huste angesetzt, darwider er zwar zeitlich ordentliche Artzneymittel fleißig gebraucht, so aber wegen hohen Alters nichts mögen verlangen, sondern ein große Geschwulst an beeden Schenkeln darzu erfolget, deßwegen er sich bußfertig zu Gott gewendet, zweymal in solcher Zeit andächtig communicirt, Gott umb seelige Auflösung schnelllich angeruffen, deren er ihne Freytags den 4. ditz morgens zwischen 5 und 6 Uhr in Gnaden gewehret hatte, daß er fast biß in sein Ende redend, sanfft im Hern entschlaffen“ (nach d. Orig., vgl. d. Druck b. Gradmann S. 157 f.).
- 6) Klemm 1882, s. ebenda S. 186 mit Verzeichnis der älteren Literatur. Kolb S. 48 ff. Oertel S. 890 ff.
- 7) Eine hauptsächlich auf der bisherigen Literatur beruhende Materialsammlung von 126 Seiten, angelegt um 1923 von † Wilhelm German in Hall, wurde von dessen Sohn, Oberstudiendirektor i. R. Dr. W. German, Tübingen, zur Verfügung gestellt, wofür an dieser Stelle herzlich zu danken ist, und in der vorliegenden Arbeit mitverwendet [Nachlaß W. German]. 8) Gradmann S. 117–139.
- 9) s. im Literaturverzeichnis unter L. Baldaß, R. Berliner, H. M. Bernath, W. Kudlich, J. Müller, M. Sauerlandt, Chr. Scherer, E. v. Ybl.
- 10) s. im Literaturverzeichnis unter F. A. Dreier, H. Fillitz, E. Grünenwald, W. Pfeiffer, Chr. Theuerkauff. Dazu allgemein innerhalb der Kunst des 17. Jahrhunderts: A. E. Brindmann, Th. Müller (u. Feulner-Müller), E. v. Philippowich, Chr. Scherer, H. R. Weihrauch.
- 11) Um den Wünschen von Herausgeber und Verlag zu entsprechen, wurde davon abgesehen, die Stilentwicklung eingehender darzustellen, die Neuzuschreibungen zu begründen und Vergleichsmaterial abzubilden. Zum Letzteren s. die Nachweise im Werkverzeichnis.
- 12) Ansatz dazu erstmals bei L. L. Möller I.
- 13) StadtA Hall, Nr. 191: Testament L. Kerns vom 19. 6. 1648. Nr. 1035: Teilung der Verlassenschaft der Amalia Kern vom 9. 3. 1670. Weitere archivalische Quellen: StadtA Hall: Beeregister, Kaufbücher, Ratsprotokolle, Stadtrechnungen, Steuerrechnungen. Neuenstein, Fürstl. Hohenl. Archiv (FHAN), Abt. Kirchberg. Wallerstein, Fürstl. Uttingen-Wallerst. Archiv (FOAW). 14) s. Anm. 5.
- 15) Eintrag im Taufbuch Forchtenberg: 1588 XI 22 (Mitt. Evgl. Pfarramt F.). Zur Genealogie s. E. Oertel, zur Biographie s. Nekrolog (Anm. 5).
- 16) Durch sein Selbstbildnis (Brustbild, Relief) an der von ihm 1609 erbauten Brücke in Schöntal auch als Bildhauer belegt (Gradmann S. 7).
- 17) Bei Fehlen der 3jährigen Steinmetzlehre dauerte die Bildhauerausbildung gewöhnlich 5–7 Jahre (Raudt S. 95).
- 18) Zur Anwesenheit in Forchtenberg s. Gradmann S. 9 und Mitt. H. Rapp-Forchtenberg. Demnach von Forchtenberg abwesend in den Jahren 1606, 1610–13, 1617, 1619.
- 19) Lt. Nekrolog (Anm. 5) soll L. Kern schon 1603 in Würzburg zusammen mit Michael gearbeitet haben, aber erst seit 1605 scheint Michael Kern häufiger und länger in Würzburg gewesen zu sein (Gradmann S. 8).
- 20) vgl. Bruhns S. 105 ff., 395.
- 21) Man wird annehmen dürfen, daß Leonhard Kern zu einer günstigen Jahreszeit, also im Frühjahr 1609, die Heimat verlassen hat. Bis zu seiner Ankunft in Neapel muß man

Nr. 2 Gesicherte Werke mit Monogramm

Bei den monogrammierten Werken handelt es sich um:

Verschollene Werke LK monogrammiert:

- I. Kurprinz Wilhelm Heinrich, Elfenbein, Berlin, SMB-SMPK. Ohne Inv.-Nr. (Objektphotographie erhalten. Kugler 1838, Nr. 403 und Grünenwald 1969, Wvz. 18 jeweils ohne Monogrammhinweis, dagegen Gradmann 1917, S. 122 mit Hinweis auf Monogramm LK).

- II. Salutierender Knabe, Holz., Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. J1897.(Objektphotographie u. LK-Monogramm – Zeichnung erhalten, Vöge 1911, S. 179).
- III. Selbstbildnis Leonhard Kern (vermutlich), Brustbild nackt, Stein, Berlin, SMB-SMPK. (nur LK Monogramm als Abb. erhalten, Kugler 1838, keine Objektphotographie).
- IV. Nackter Kämpfer in vorstürmender Stellung, Holz. H. 20 cm,(LK-Monogramm auf dem Sockel beschrieben. Keine Abbildung).¹²⁵⁴

Erhaltene Werke LK monogrammiert:

1. Adam und Eva, Elfenbein, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. J 713.
2. Menschenfresserin, Holz, Berlin, SMB-SMPK, Inv.-Nr. 8290.
3. Eva (u. Adam) Holz, Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. H 7, H. 8.
4. Drei Grazien, Holz, Budapest, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. 6145.
5. Adam, Holz, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PI 36,5.
6. Eva, Holz, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PI 36,4.
7. Badeszene, Steinrelief, Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St P150.
8. Venus mit Cupido, Stein, Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Inv.-Nr. B VI. 288.
9. Laokoon, Elfenbein, Künzelsau, Sammlung Würth, Inv.-Nr. 18490.
10. Kain und Abel, Elfenbein, London, Victoria & Albert-Museum, Inv.-Nr. A211-1946.
11. Kain und Abel, Elfenbein London, Privatsammlung (Quelle: Baker, Malcolm 1990).
12. Hl. Sebastian, Elfenbein, München, Residenzmuseum, Inv.-Nr. Reiche Kapelle 166.
13. Aufbahrung, Alabaster, New York, The MET, Inv.-Nr. 2000.283.
14. Frau mit Buch, Elfenbein, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. PH 2100.
15. Stehende Frau mit Zopf, Holz, Prag, Národní galerie, Praze, Inv.-Nr. P 4496.
16. Puttenbacchanal, Holzrelief, Stuttgart, WLM Inv.-Nr. 1924/22.
17. Hl. Hieronymus mit dem Löwen, Elfenbein, Wien, KHM, Inv.-Nr. 4548.

¹²⁵⁴ Scherer 1916, S.311, Anmerkung. Auktionskatalog Lempertz Köln 1886. Sammlung Eugen Felix, Leipzig Nr. 928: „Nackter Kämpfer in vorstürmender Stellung. Lebendig bewegte vollrunde Statuette, in Buchsbaum vorzüglich geschnitzt in der Manier des Beham. Auf dem Fusssockel das Monogramm L. K. (vielleicht Ludwig Krug). XVI. Jahrh. Höhe 20 cm.“

18. Cleopatra, Elfenbein, Auktion 16. 3. 2024, Drouot, Paris.

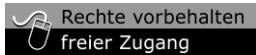
Darüber hinaus sind für Leonhard Kern gesichert:

Ezechiel-Relief, „Leonh. Kern fecit“ (nachträglich signiert) Stein, Schwäbisch Hall, Kirche St. Michael.

Die Großskulpturen L. Kerns (Oberburg/Maribor, Nürnberg, Regensburg) sind nicht monogrammiert oder signiert, aber archivalisch gesichert.

Nr. 3 Abkürzungen der Museumsbezeichnungen

Berlin SMB-SMPK	Skulpturen-Sammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Braunschweig HAUM	Herzog Anton Ulrich-Museum
Budapest MFAB	Museum of Fine Arts Budapest
Cleveland CMA	Cleveland Museum of Art
Darmstadt HLMD	Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Hamburg MKG	Museum für Kunst und Gewerbe
Karlsruhe BLM	Badisches Landesmuseum
Kassel MHK	Museumslandschaft Hessen Kassel
London VAM	Victoria & Albert Museum
München BNM	Bayerisches Nationalmuseum
Neuenstein HMSN	Hohenlohe Museum Schloss Neuenstein
New York The Met	Metropolitan Museum of Art
Nürnberg GNM	Germanisches Nationalmuseum
Prag, PNG	Prag Národní Galerie
Schwäbisch Hall HFM	Hällisch-Fränkisches Museum
St. Petersburg TSHM	The State Hermitage Museum
Stuttgart WLM	Württembergisches Landesmuseum
Washington NGA	National Gallery of Art
Wolfenbüttel HAB	Herzog August Bibliothek



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009196>

Publiziert bei
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Konrad Donhuijsen